THE ART EXHIBITION CATALOGUES OF THE HAUS DER KUNST MUNICH

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1976

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is identified by an eight-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. The first two figures indicate the number of the list in which the title first appears. The first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright microfiche edition: Haus der Kunst, Munich and Chadwyck-Healey Ltd.

Technical data:

Producing laboratory: Micromedia Ltd, Kidlington, Oxford, England.

List 10

Nr. 348, 1—5
»Anbetung der Könige«, 5 Zustände
Bleistift auf Papier
ca. 1912
32,5×26 cm
Günther Wagner, Hannover

Nr. 349
Figurenzeichnung mit Schrift
Feder
ca. 1913
33×21 cm
Nachlaß, Skizzen und Aufzeichnungen

Nr. 350
Aktzeichnung mit Schrift
Bleistift
ca. 1913
28,5×22 cm
Nachlaß, Skizzen und Aufzeichnungen

Nr. 351
»Komposition«
Feder auf Papier
datiert: 1914
7,5×9 cm
Günther Wagner, Hannover

Nr. 352
»Linienkomposition, Figurenszene«
Bleistift auf Karton
datiert: 1914
17×12,4 cm
Günther Wagner, Hannover

Nr. 353
Komposition mit Schrift
Bleistift und Feder
ca. 1915
33×21 cm
Nachlaß, Skizzen und Aufzeichnungen

Nr. 354
Figuren-Ornament mit Randleiste
Tinte auf Papier
ca. 1915
32,8×21,3 cm
Günther Wagner, Hannover

Nr. 355
»Figürliche Komposition linear«
Bleistift auf Papier
ca. 1916
33×21,1 cm
Günther Wagner, Hannover

Nr. 356
»Vogelmärchen«
Bleistift und Graphit
ca. 1917
24,4×18,2 cm
Günther Wagner, Hannover

Nr. 357
»Figürliche Komposition«
Bleistift auf Papier
ca. 1918
28,4×22 cm
Günther Wagner, Hannover

Nr. 358
»Komposition«
Feder und Farbstift
ca. 1920
24×16,5 cm
Nachlaß, Skizzen und Aufzeichnungen

Nr. 359
»Der schwarze Tanz«
Feder und Farbstift
ca. 1920
19×12 cm
Nachlaß, Skizzen und Aufzeichnungen

Nr. 360
»Lineare Komposition«
Rötel
ca. 1930
25×32 cm
Nachlaß, Skizzen und Aufzeichnungen

Nr. 361, 1-9
9 Zeichnungen
Graphit
1933/34
20×33 cm
Nachlaß, Skizzen und Aufzeichnungen

Nr. 362
Fenster im Sitzungssaal der Firma Bahlsen
18 Farbphotos, montiert
1914—1916
H. Bahlsen, Hannover

Nr. 363
»Waldinneres«
Ölfarbe auf Leinwand
ca. 1912
80×60 cm
Herr Richard Banger, Bad Nauheim

Nr. 364
Pastell auf Papier
1932
26×31,5 cm
Fräulein Hildegard Kress, Waldenbuch-Liebenau

Nr. 365
Pastell auf Papier
1934
11×13,8 cm
Herr Bruno Stärk, Stuttgart-Birkach

Nr. 366
Pastell auf Papier
1934
12×15 cm
Herr Bruno Stärk, Stuttgart-Birkach

WERKE VON IDA KERKOVIUS

Nr. 367
»Selbstporträt«
Ölfarbe auf Leinwand»
1930
80×60 cm

Nr. 368
Landschaft »Narwa«
Ölfarbe auf Leinwand
1937
65×80 cm

Nr. 369
»Madonna mit Engeln«
Ölfarbe auf Leinwand
1943
100×130 cm

Nr. 370
Landschaft aus Ischia
Pastell auf Papier
1952
50×70 cm

Nr. 371
»Bretonisches Dorf«
Pastell auf Papier
1953
50×70 cm

Nr. 372
Sakraler Wandteppich
Wolle geknüpft
1935
150×110 cm

Nr. 373
Abstrakter Teppich
Wolle geknüpft
1935
142×105 cm

WERKE VON HERMANN STENNER

Nr. 374
»Seerestaurant am Ammersee«
Öl auf Leinwand
1911
50×69 cm

Nr. 375
»Selbstbildnis«
Öl auf Pappe
1911
50×38 cm

Nr. 376
»Die Sparrenburg«
Öl auf Leinwand
80×110 cm

Nr. 377
»Alpenveilchen«
Öl auf Pappe
50×40 cm

Nr. 378
»Grablegung«
Öl auf Leinwand
1912/13
93×68 cm

Nr. 379
»Die Enthauptung«
Öl auf Leinwand
1913/14
40×60 cm

Nr. 380
»Phantastische Landschaft mit Wasserfall«
Öl auf Leinwand
1914
100×185 cm

Nr. 381
»Bois de Boulogne«
Bleistift auf Papier
1910—1914
18×23 cm

Nr. 382
»Harlekin und Colombine«
Feder und Aquarell auf Papier
1910—1914
33×21 cm

Nr. 383
»Beerdigung des Kindes«
Feder laviert auf Papier
1910—1914
30×25 cm

Nr. 384
»Straßenszene«
Bleistift auf Papier
1910—1914
30×26 cm

Leihgeber

Herr Max Ackermann,
Horn bei Radolfzell,
Bodensee

H. Bahlsen,
Hannover

Bayerische
Staatsgemäldesammlungen,
München

Sammlung Paul Beck,
Stuttgart

Herr Dr. Helmut Beck,
Stuttgart

Frau Hanna Bekker vom Rath,
Hofheim/Taunus

Herr Hugo Borst,
Stuttgart

Herr Dr. Rudolf Burk,
Stuttgart

Frau Anna Düssel,
Stuttgart

Herr Dr. Max Fischer,
Stuttgart

Herr Professor
Dr. Hans Hildebrandt,
Stuttgart

Frau Julie Hoelzel,
Stuttgart

Fräulein Ida Kerkovius,
Stuttgart

Frau Victor Kerkovius,
Stuttgart

Herr Roman Norbert Ketterer,
Stuttgart

Fräulein Hildegard Kress,
Waldenbuch-Liebenau

Herr Hermann Kruck,
Stuttgart

Frau Margarete Krüger,
Nürnberg

Herr Fritz Landwehr,
Bopfingen/Wttbg.

Frau Paula Ringart-Ostrach,
Lozère, Frankreich

Herr Valentin Saile,
Stuttgart

Frau Blanche Schäfer,
Ludwigshafen/Bodensee

Familie Gustav Schleicher,
Stuttgart

Herr Erich Schurr,
Stuttgart

Herr Dr. Werner Schwarz,
Stuttgart

Herr Dr. Karl von Seeger,
Stuttgart

Städtische Gemäldegalerie,
Wiesbaden

Stadt Stuttgart,
Kulturamt

Herr Bruno Stärk,
Stuttgart

Günther Wagner,
Hannover

Württembergische Staatsgalerie,
Stuttgart

Herr Hans Zimmermann,
Stuttgart

Adolf Hoelzel

(1853 bis 1934)

Katalog
der Gedächtnis-
Ausstellung
zum hundertsten
Geburtstag
von Adolf Hoelzel,
zusammengestellt vom
Stuttgarter Galerieverein,
in Verbindung mit der
Württembergischen
Staatsgalerie
in Stuttgart
Veranstalter:
Ausstellungsleitung e. V.
Haus der Kunst, München

Impressum

Aufnahmen von
J. Gauss, Umbo, Pelikanwerke
Günther Wagner, Landesbildstelle
Württemberg, Bayerische Staats-
gemäldesammlungen

Klischees von
Kunstanstalten E. Schreiber,
Stuttgart

Papier von der
Papierfabrik Scheufelen,
Oberlenningen/Wttbg.

Druck und Buchbinderarbeiten von
Druckerei W. Kohlhammer,
Stuttgart

Verlag von
W. Kohlhammer,
Stuttgart

Reproduktionsrechte für
Bilder und Dokumente vorbehalten

In den Besitzverhältnissen nicht
näher bezeichnete Katalognummern
befinden sich in privatem Besitz
oder in der Verwahrung von
Frau Julie Hoelzel,
Stuttgart

„Religiöse Komposition", Pastell auf Papier, 1928, *Katalognummer 126*

„Hausandacht", Ölfarbe auf Leinwand, ca. 1880, *Nr. 1*

Einführung

Adolf Hoelzel ist nicht hinwegzudenken aus der Geschichte der modernen Malerei. In seinem sechs Jahrzehnte umspannenden Wirken spiegelt sich die größte Wandlung grundsätzlicher Einstellung zum Wesen der Kunst, die sich jemals binnen so kurzer Frist vollzog: Die Wandlung von einem ganz an die Erscheinungen der sichtbaren Umwelt gebundenen, abbildenden Schaffen bis zu einem das Gegenständliche aus den künstlerischen Mitteln heraus entfaltenden, es kaum noch andeutenden oder gar ausschließenden Gestalten. Und Hoelzel hat diese Entwicklung in ihrem vollen Umfang nicht etwa nur miterlebt und mitgemacht, er hat sie mitgeschaffen. Eine erstaunliche Tat für einen Angehörigen der gleichen Generation wie Corinth, Hodler, Klinger und Liebermann, deren Fortschreiten sich auf eine Teilstrecke beschränkte. Die hundertste Wiederkehr von Hoelzels Geburtstag am 13. Mai 1953 ist der rechte Augenblick, ihm jene Stellung wieder zuzuweisen, die ihm dank seiner Lebensleistung als schöpferischer Künstler, bahnbrechender Theoretiker und genialer Lehrer gebührt.

Besessen von seiner Arbeit, hat Hoelzel sich nie darum bemüht, den eigenen Ruhm zu inszenieren. In dem zugleich stolzen und demütigen Gefühl, als Priester im Dienst der heilig geachteten Kunst zur Erfüllung einer Sendung berufen zu sein, bedurfte er nicht der Bestätigung von außen. Wohl haben Schüler, Verehrer und Freunde seinen Ruf hinausgetragen in die Weite. Doch haben nur wenige – freilich die Besten – um Hoelzels volle Bedeutung für die lebendige Kunst der Gegenwart gewußt. Innerhalb des allgemeinen Kunsttreibens hingegen war sein Wirken ein ununterbrochener, kompromißlos geführter Kampf. Daß an der Akademie in Stuttgart, der wichtigsten Stätte seines Schaffens und Lebens, die Begabtesten des Nachwuchses um ihn sich scharten, hat ihm der Neid der Kollegen nie verziehen. Und als das Hitlerregime auch die Kunst seiner Diktatur unterwarf, wurde der Achtzigjährige den Verfemten eingereiht und sein Werk verschwand aus der Öffentlichkeit. So erklärt sich, daß Adolf Hoelzel der jungen Generation nahezu ein Unbekannter ist, und mancher aus ihr ahnt nicht, wieviel er selbst ihm dankt, dessen frühe Lehre, fortwirkend in seinen Schülern, großenteils längst Gemeingut geworden ist. Um so verpflichtender für die Wissenden ist es, aufzuzeigen, was Hoelzel seinen Zeitgenossen war, und was er uns heute noch zu sein vermag.

Der faszinierenden Wirkung, die Hoelzel im persönlichen Umgang ausströmte, konnte wohl niemand sich entziehen. Sie rührte nicht nur von der Kraft innerster Überzeugung her, die aus jeder Äußerung sprach, und aus der Gabe, klar Gedachtes in klare Worte zu kleiden. Menschliche Eigenschaften trugen das ihre bei: Güte, Bereitschaft zu verstehen und zu helfen, der angeborene, bestrickende Charme des Österreichers, gepaart mit niemals verletzendem, geistgeprägtem Humor, und im Fortgang der Jahre die lächelnd-überlegene Weisheit des Alters. So lebt Adolf Hoelzel unvergeßlich im Gedenken aller, die das Glück hatten, ihm nahe zu stehen.

Drei oft wiederholte Aussprüche Hoelzels kennzeichnen seine Naturanlage und Grundhaltung, das Wesen seines Schaffens und sein Wirken als Lehrer: „Alles Unlogische und Unklare ist dilettan-

Katalog der Ausstellung

I. Ölbilder auf Leinwand, Holz, Karton

Nr. 1
„Hausandacht"
Ölfarbe auf Leinwand
ca. 1880
40 x 32 cm
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München

Nr. 2
„Lachender Mann"
Ölfarbe auf Leinwand
1880
60 x 50 cm
Günther Wagner, Hannover

Nr. 3
„Wiesenweg"
Ölfarbe auf Leinwand
ca. 1885
60 x 50 cm
Frau Margarete Krüger, Nürnberg

Nr. 4
„Die Erstkommunikantin"
Ölfarbe auf Leinwand
1887
95 x 60 cm
Städtische Gemäldegalerie, Wiesbaden

Nr. 5
„Bildnis"
Ölfarbe auf Leinwand
ca. 1890
50 x 40 cm
Frau Marg. Krüger, Nürnberg

Nr. 6
„Klarer Wintertag"
Ölfarbe auf Holz
1891
47 x 59 cm

Nr. 7
„Winter"
Ölfarbe auf Leinwand
1891
68 x 84 cm
Frau Marg. Krüger, Nürnberg

Nr. 8
„Landschaft mit Weiher"
Ölfarbe auf Leinwand
datiert: 1895
68 x 84 cm

Nr. 9
„Herbstabend in Dachau"
Ölfarbe auf Leinwand
datiert: 1898
45 x 55 cm
Städtische Gemäldegalerie, Wiesbaden

Nr. 10
„Kinder im Walde"
Ölfarbe auf Leinwand
ca. 1900
49 x 60 cm
Privatsammlung, Stuttgart

Nr. 11
„Paar am Wasser" I
Ölfarbe auf Leinwand
1902
55 x 65 cm
Günther Wagner, Hannover

Nr. 12
„Abenddämmerung"
Ölfarbe auf Leinwand
datiert: 1903
68 x 84 cm
Günther Wagner, Hannover

Nr. 13
„Abendrast"
Ölfarbe auf Leinwand
datiert: 1903
68 x 84 cm
Frau Marg. Krüger, Nürnberg

Nr. 14
„Gärtner in Landschaft"
Ölfarbe auf Leinwand
ca. 1903
68,5 x 84 cm

Nr. 15
„Lokomobile"
Ölfarbe auf Leinwand
datiert: 1904
64 x 85 cm

Nr. 16
„Flußlandschaft bei Dachau"
Ölfarbe auf Leinwand
ca. 1904
84 x 66 cm
Privatsammlung, Stuttgart

Nr. 17
„Landschaft bei Dachau"
Ölfarbe auf Leinwand
vor 1909
39 x 50 cm
Familie G. Schleicher, Stuttgart

tisch." – „Der Geist des Kunstwerks liegt in der vergeistigten Verwertung der Mittel." – „Sache des Lehrers ist es zu geben, was er hat und kann: ALLES."

In Hoelzels Künstlertum verschmolzen sich auf fast einzigartige Weise schöpferischer Gestaltungs- und gedanklicher Erkenntnisdrang. Daß er sich nie als Fertigen betrachtete – noch kurz vor seinem Tode sagte er, jeden Tag lerne er etwas hinzu –, hat ihm die Jugendfrische bis zum letzten Atemzug bewahrt, hat ihn befähigt, unablässig weiterzuschreiten. War dabei zu Beginn der Laufbahn der Theoretiker in ihm als Wegeweisender dem schaffenden Künstler weit voraus, so gingen sie später nebeneinander. Das Ziel, zunächst nur gefühlsmäßig erahnt, dann immer klarer erkannt und bewußter erstrebt, blieb stets das gleiche: Das auf sich selbst gestellte, in sich geschlossene Bildkunstwerk als reines Erzeugnis der Malerei aus dem Geiste unserer Zeit.

Daß der Einzelne aus eigener Kraft allein dies hochgesteckte Ziel nicht erreichen könne, war Hoelzels Grundüberzeugung. Ihm ging es nur um das Werk. Denn: „Wer es geschaffen hat, ist nicht von Belang." Die Kunst aller Zeiten und Völker hat er durchforscht, um zu ergründen, was jeweils ein Gebilde der Malerei zu einem Meisterwerk dauernden Wertes erhob. Stand man doch jedesmal vor einer anderen Lösung der nämlichen Grundaufgabe, erzielt mit anderer Verwertung der nämlichen Elemente. In solcher Überfülle schöpferischen Wirkens zogen Hoelzels besondere Aufmerksamkeit eine Reihe schärfstgeprägter Persönlichkeiten an: Giotto, Meister Franke, Dürer, Tizian, Greco, Rembrandt, Goya, Marées, Puvis de Chavannes und die Meister des japanischen Farbholzschnitts. Leidenschaftlichen Anteil nehmend und aufgeschlossen für das kühnste Wagnis, setzte er sich zugleich mit allem auseinander, was in der deutschen und in der ausländischen Kunst der eigenen Zeit an Neuem sich regte. Auf der großen Düsseldorfer Ausstellung 1912 wurden ihm van Gogh und die Expressionisten, in München der Kreis des „Blauen Reiters", in Berlin der Kreis von Herwarth Waldens „Sturm" erregende und nachhallende Erlebnisse. Versenkung in jede ihm zugängliche Theorie achtete Hoelzel als Verpflichtung. Von grundaus studierte er die Farbenlehren Goethes und Runges, Chevreuls und Delacroix's, die wissenschaftlichen Abhandlungen von Helmholtz und von Bezold über die prismatische Zerlegung des Sonnenlichts in die reinen Spektralfarben und die auf ihr aufgebaute, der Bildgestaltung dienstbar gemachte Farbenlehre der Neo-Impressionisten Seurat und Signac. Von anderen zu lernen, hielt Hoelzel nie für unter seiner Würde. Daß er dennoch nie zum Nachahmer fremder Schaffensweise wurde, daß er jede Anregung umzusetzen verstand in eigenes Denken, eigenes Gestalten, zeugt für die innere Stärke seiner Persönlichkeit.

Hoelzels Dasein ging völlig auf in seiner Kunst, unberührt von allem, was jenseits ihres Bezirkes sich ereignete. Darum läßt sich sein äußerer Lebenslauf mit wenigen Sätzen umschreiben. Dem Sohn des angesehenen Verlegers Eduard Hoelzel in Olmütz, Mähren, schien die Zukunft vorgezeichnet. Die Lehrzeit verbrachte er in einem der ersten Verlage Deutschlands, Andreas Perthes in Gotha. Im Anschluß an den einjährig-freiwilligen Heeresdienst entschied er sich jedoch für die Offizierslaufbahn. Ein Unfall, der Sturz bei einem Ritt mit seinen hemmenden Folgen, wurde Hoelzels Glück: Mit raschem Entschluß wandte

„Anbetung der Könige", Zeichnung, Bleistift auf Papier, ca. 1912

Nr. 18
„Bauernmädchen mit Schubkarren"
Ölfarbe auf Leinwand
vor 1905
39,5 x 49 cm
Herr Dr. Rudolf Burk, Stuttgart

Nr. 19
„Mäherinnen"
Ölfarbe auf Leinwand
vor 1905
29 x 36 cm
Herr Hugo Borst, Stuttgart

Nr. 20
„Dachauer Moos" II
Ölfarbe auf Leinwand
1905
67 x 83 cm
Günther Wagner, Hannover

Nr. 21
„Paar am Fluß"
Ölfarbe auf Leinwand
datiert: 1905
106 x 124 cm
Stadt Stuttgart

Nr. 22
„Große Baumlandschaft"
Ölfarbe auf Leinwand
datiert: 1905
68 x 84 cm
Herr Dr. Werner Schwarz, Stuttgart

Nr. 23
„Komposition in Rot"
Ölfarbe auf Leinwand
1905
68 x 85 cm
Günther Wagner, Hannover

Nr. 24
„Landschaft"
Ölfarbe auf Leinwand
ca. 1905
39 x 49 cm
Herr Hugo Borst, Stuttgart

Nr. 25
„Bergpredigt"
Ölfarbe auf Leinwand
ca. 1906
67 x 83 cm

Nr. 26
„Anbetung der Engel"
Ölfarbe auf Leinwand
ca. 1906
79,5 x 98,5 cm
Privatsammlung, Stuttgart

Nr. 27
„Blick auf Cannstatt"
Ölfarbe auf Karton
ca. 1905/1906
28 x 36,5 cm

Nr. 28
„Begegnung am Walde"
Ölfarbe auf Leinwand
ca. 1907
56 x 46 cm
Privatsammlung, Stuttgart

Nr. 29
„Madonna mit zwei Engeln"
Ölfarbe auf Leinwand
ca. 1907
68,5 x 85 cm
Herr Hermann Kruck, Stuttgart

Nr. 30
„Erwachen"
Ölfarbe auf Leinwand
1908
64 x 84 cm
Günther Wagner, Hannover

Nr. 31
„Weiblicher Akt, liegend"
Ölfarbe auf Leinwand
datiert: 1908
108 x 120 cm
Günther Wagner, Hannover

Nr. 32
„Prozession"
Ölfarbe auf Leinwand
ca. 1908
61,5 x 51 cm
Frau Bekker vom Rath, Hofheim

Nr. 33
„Grüne Anbetung"
Ölfarbe auf Leinwand
ca. 1908
50 x 60 cm
Privatsammlung, Stuttgart

Nr. 34
„Der barmherzige Samariter"
Ölfarbe auf Leinwand
ca. 1909
71 x 99 cm
Privatsammlung, Stuttgart

Nr. 35
„Huldigung"
Ölfarbe auf Leinwand
ca. 1909
44,5 x 59 cm
Privatsammlung, Stuttgart

er sich jenem Berufe zu, den seine Natur ihm vorbestimmt hatte, dem Beruf des Malers. Beendigung des in Wien begonnenen Akademiestudiums in München unter Wilhelm von Diez und erste Jahre selbständigen Schaffens – Übersiedelung in die benachbarte Künstlerkolonie Dachau 1888 – Berufung 1906 an die Akademie in Stuttgart, das er nicht mehr verließ – bezeichnen die weiteren Stationen seines Wegs. Ein sanfter Tod war Hoelzel beschieden: Im Vollbesitz seiner Schaffenskraft wurde er am 17. Oktober 1934 mitten aus rastlos-beglückender Arbeit abgerufen.

Die Etappen der künstlerischen Entwicklung deckten sich annähernd mit den Etappen München, Dachau und Stuttgart. Damit Hoelzels Werdegang von Stufe zu Stufe verfolgt werden kann, bietet die Jubiläumsausstellung eine Auswahl der charakteristischsten und künstlerisch vollendetsten Werke aus sämtlichen Perioden, so weit sie heute noch greifbar sind. Doch wurde das Hauptgewicht auf die Schöpfungen der letzten Jahrzehnte gelegt, weil bei ihnen Wollen und Gestalten zu vollem Einklang gelangten.

Handwerkliche Malkultur und Meisterung naturgetreuen Abbildens gab die Ateliermalerei der Münchener Schule Hoelzel mit, dessen frühe, fast minutiös ausgeführte Genrebilder im Herkömmlichen verharren. Von einer Studienreise nach Paris kam er als Verwandelter zurück. Die Begegnung mit dem Impressionismus, mit den Werken Manets und Monets, hatte ihn aufgewühlt, die Fülle des Malerisch-Reizvollen im Wechsel der Erscheinungen gelehrt. Vertauschung der Arbeit im Atelier mit der Arbeit im Freien, Lockerung der Technik waren die Folgen. Dies bedeutete: Bruch mit der Münchener Schule und Verzicht auf die schon errungene Gunst des Publikums. In der Großstadt fand der Einsamgewordene nicht die Ruhe, mit den erregenden Pariser Eindrükken fertig zu werden, sie fruchtbar zu machen für die eigene Weiterentwicklung, und so zog er sich nach Dachau zurück.

In der Stille des Landlebens, inmitten einer zugleich großzügigen und reizvollen Natur, legte Hoelzel den Grund für sein späteres Schaffen. Aus dem steten Gedankenaustausch mit gesinnungsverwandten Freunden, dem Karlsruher Ludwig Dill und dem Münchener Arthur Langhammer, wuchs im Lauf der Jahre die „Neu-Dachauer Schule" empor. Im Gegensatz zu naturalistischem Abbilden, zu Genre- und Anekdotenmalerei, galt fortan das Streben der Wiedereroberung des „Bildes" als in sich geschlossener Schöpfung der Malerei. Auf die Kernfrage: Was steht dem Maler dafür zu Gebot? lautete die Antwort: Sein ganzes Ich – die Gesamtheit der auf der Fläche sich auswirkenden Gestaltungsmittel – die sichtbare Umwelt. Noch galt auch diese Hoelzel für unentbehrlich. Aber ihre Wiedergabe hatte sich der Harmonisierung des Ganzen zu fügen. Die Farben der Natur waren zu verfeinern und zu mildern.

Die Dachauer Landschaft mit ihrer silberigen Atmosphäre, das „Moos" mit uralten Baumriesen, tiefbraunen Torfstichen, hellen Kiesgruben, regungslosen Wassern, kam diesem Wunsche entgegen, und der Blick durch eine schwarze Brille zeigte alle Dinge wie verhüllt von einem zarten grauen Schleier. Der Harmonisierung der Natur-Farben hatte sich die Vereinfachung der Natur-Formen zu gesellen, die Zurückführung des mit Einzelheiten überladenen Zufälligen auf das Wesentliche der „Großen

„Kinder im Walde", Ölfarbe auf Leinwand, ca. 1900, *Nr. 10*

„Anbetung der Engel", Ölfarbe auf Leinwand, ca. 1926, Nr. 26

Form". Die Jagd nach ihr wurde nicht von Hoelzel allein betrieben. Auch von den Schülern und Schülerinnen, die immer zahlreicher ihm aus Süddeutschland und aus Berlin zuströmten. Bezeichnenderweise wurde im Kreis um Hoelzel einer der Wälder dort nur noch der „Ornamentenwald" genannt.

Nicht wenige der Dachauer Landschaften Hoelzels haben auch für uns nichts von ihrem Adel eingebüßt. Dennoch bereitete sich schon damals langsam eine neue Wandlung in dem rastlos Vorwärtsschreitenden vor. Verglichen mit den Meisterwerken einer großen Vergangenheit, erschien ihm die bisher erreichte Bildharmonie zu teuer erkauft durch den Verzicht auf volle Auswertung der dem Maler zur Verfügung stehenden Ausdrucksmittel. Die ungebrochenen reinen Farben waren ja ausgeschaltet, der Reichtum der gestaltbaren Formen war nicht ausgenutzt. Da die Aufgabe: Erhebung des Bildes zum Vollkunstwerk, dieselbe blieb, galt es, die Bedingungen ihrer Erfüllung erneut zu untersuchen. Als wesentlich ergaben sich für Hoelzel bei genauer Prüfung nur: Das schöpferische Ich und die künstlerischen Mittel. Nicht aber die Einbeziehung der Natur als Inbegriff des Gegenständlichen, das der Maler hereinholen kann, doch nicht muß. Und geraten das Gegenständliche, das in der „Wirklichkeit" ja nicht um des Gesehenwerdens willen da ist, und die Gestaltungsmittel in Widerstreit, hat die Rücksicht auf das Gegenständliche zu fallen.

Aufzurichten ist nach Hoelzels tiefster Überzeugung der „Primat der künstlerischen Mittel". Ihrer Erforschung und sinnvollen Anwendung waren von nun an in allmählichem Weiterschreiten Hoelzels Schaffen und Lehren gewidmet.

Die ersten Stuttgarter Jahre standen großenteils im Zeichen eines neuen Problems: Der Wandmalerei als der im Lauf des 19. Jahrhunderts verlorengegangenen organischen Verbindung von Bau und Bild. Den Anstoß gab die auf innere Verwandtschaft gegründete Freundschaft mit dem Städtebauer und Lehrer an der Technischen Hochschule Theodor Fischer. Der bei allen seinen Bauten in Württemberg, in Stuttgart selbst, in Pfullingen und Ulm, Hoelzel und seine begabtesten Schüler, von denen noch die Rede sein wird, zu Wandmalereien heranzog. Der uneigennützige Meister behielt sich selbst nur das vier Meter hohe Bild des Gekreuzigten in der Altarnische der Ulmer Garnisonskirche vor. In seiner formalen Durchbildung abgestimmt auch auf weite Sicht, zieht seine machtvolle, raumbeherrschende Erscheinung die Blicke der ganzen Gemeinde auf sich. Nicht auf die gefeierten Künstler der Renaissance als Vorbilder angliedernden Schaffens wies Hoelzel seine Schüler hin, sondern auf Giotto, auf die deutschen Meister des frühen Mittelalters und neben ihnen aus jüngster Zeit auf Marées, Puvis de Chavannes und Ferdinand Hodler.

Die Periode der Wandmalerei schloß 1914 mit dem Ausbruch des Weltkriegs ab. Doch hatte sie für Hoelzel selbst ein bei seiner Leidenschaft für die Farbe hochwillkommenes Nachspiel: Hermann Bahlsen in Hannover beauftragte ihn mit einer Glasgemäldereihe für den Sitzungssaal seiner Keksfabrik. Aufgebaut aus Glasstücken hier intensiv leuchtender, dort gedämpfter Farbigkeit als rein formales Gefüge ohne jede Erinnerung an die Welt der Dinge, sind sie die ersten Dokumente im Großen für Hoelzels neugewonnene Einstellung zum Wesen der Malerei, die er schon 1916 in die

Nr. 36
„Biblisches Motiv"
Ölfarbe auf Karton
ca. 1909
36,5 x 52 cm
Herr Hugo Borst, Stuttgart

Nr. 37
„Belgisches Motiv"
Ölfarbe auf Leinwand
ca. 1908—1910
84 x 67 cm

Nr. 38
„Biblische Szene"
Ölfarbe auf Leinwand
um 1910
18,5 x 24,5 cm
Herr Prof. Hildebrandt, Stuttgart

Nr. 39
„Rote Anbetung"
Ölfarbe auf Leinwand
ca. 1910
50 x 60 cm
Privatsammlung, Stuttgart

Nr. 40
„Beichte"
Ölfarbe auf Karton
ca. 1910
40 x 50 cm
Privatsammlung, Stuttgart

Nr. 41
„Anbetung"
Ölfarbe auf Leinwand
ca. 1910
67 x 83 cm
Herr Hugo Borst, Stuttgart

Nr. 42
„Der Gekreuzigte"
Ölfarbe auf Leinwand
1911
50 x 40 cm
Privatsammlung, Stuttgart

Nr. 43
„Segelboote"
Ölfarbe auf Karton
ca. 1911
49 x 47 cm
Frau Anna Düssel, Stuttgart

Nr. 44
„Figuren in Landschaft"
Ölfarbe auf Karton
ca. 1910/1911
40 x 50 cm
Privatsammlung, Stuttgart

Nr. 45
„Religiöse Komposition"
Ölfarbe auf Karton
ca. 1908—1912
34 x 50 cm
Frau Blanche Schäfer, Ludwigshafen

Nr. 46
„Religiöse Komposition"
Ölfarbe auf Karton
ca. 1908—1912
25 x 19 cm
Frau Blanche Schäfer, Ludwigshafen

Nr. 47
„Religiöse Komposition"
Ölfarbe auf Karton
ca. 1908—1912
37 x 48 cm
Frau Blanche Schäfer, Ludwigshafen

Nr. 48
„Grablegung"
Ölfarbe auf Leinwand
datiert: 1912
51 x 60 cm
Herr Valentin Saile, Stuttgart

Nr. 49
„Männliches Bildnis"
Ölfarbe auf Leinwand
1912
86 x 68 cm
Günther Wagner, Hannover

Nr. 50
„Huldigung"
Ölfarbe auf Leinwand
1912
43 x 50 cm
Günther Wagner, Hannover

Nr. 51
„Bergpredigt"
Ölfarbe auf Leinwand
1912
84 x 68 cm
Günther Wagner, Hannover

Nr. 52
„Anbetung"
Ölfarbe auf Leinwand
ca. 1912
40 x 50 cm

Nr. 53
„Die Heilige Familie"
Ölfarbe auf Karton
ca. 1912
49 x 40,5 cm
Privatsammlung, Stuttgart

Worte gekleidet hatte: „Es gibt bestimmte Qualitäten, die um ihrer selbst willen Berechtigung haben und der gegenständlichen Zugabe nicht bedürfen. Ja, unter ihr leiden und verkümmern."

Freilich reichen Versuche in dieser Richtung viel weiter, bis fast an die Jahrhundertwende zurück. Der Wiener Kunstschriftsteller Arthur Roessler zeigte in seinem, Dill, Hoelzel und Langhammer gewidmeten Band „Neu-Dachau" der Knackfuß'schen „Künstler-Monographien" von 1905 auch zwei Proben von Hoelzels „Abstrakten Ornamenten". Sie entstanden nach dessen eigener Angabe aus der „Gewohnheit, beim Durchdenken einer Sache oder beim Versenken in eine Stimmung den inneren rhythmischen Vorgang durch auf das Papier gezeichnete Linien zu begleiten". Freilich war diese frühe Übung nur dem engsten Kreis bekannt. Kandinsky drückte mir denn auch in einem Briefwechsel über meinen Handbuch-Band sein Erstaunen über die Feststellung aus, daß Hoelzel neben ihm schon um 1910 zur Abstraktion gelangt sei, während er selbst sein erstes rein abstraktes Bild erst 1911 gemalt habe. Das Zutreffen jener „Feststellung" konnte ich in meiner Antwort nachweisen, versicherte aber zugleich dem großen Russen, daß sein Verdienst ungeschmälert bleibe, die Bewegung gegenstandsloser Malerei ins Leben gerufen zu haben. Denn bei Hoelzel, der sich nur langsam ringend aus früher Bindung an die sichtbare Umwelt zu lösen vermochte, spielte der Verzicht auf jede Gegenständlichkeit noch geraume Frist allein die Rolle einer den Kreis des schöpferischen Wirkens aussichtsreich erweiternden Möglichkeit, indes Wassily Kandinsky ihn 1912 zum Grundprinzip seines gesamten Bildgestaltens erhob.

Die in Stuttgart bis in den Anfang der zwanziger Jahre entstandenen Tafelbilder Hoelzels sind Ölgemälde oft beträchtlicher Maße. Nur aus der ersten Zeit gehen manche, wie zuvor die Werke aus Dachau oder aus La Panne an der belgischen Küste, auf bestimmte Naturmotive zurück: Landschaften aus der unmittelbaren Umgebung Stuttgarts oder aus der weiteren, aus Bebenhausen und Herrenberg. Die Mehrzahl sind freierfundene Kompositionen. Ihre Themen – Anbetung, Christi Geburt, Heilige Begegnung, Bergpredigt usw. – sind vorwiegend dem biblischen Stoffkreis entnommen. Nicht aus innerem religiösem Bedürfen, sondern weil sie die Gelegenheit boten, Allgemein-Menschliches auszudrücken, Reichtum der Formen wie der Farben zu entfalten. Denn – dies ist das Entscheidende – der Aufbau geht von der Gliederung der Fläche aus, von der durch ihre Forderungen bedingten Verteilung in Haupt- und Nebenformen, in die das Gegenständliche nur eingekleidet wird. Für die Ordnung des Räumlichen, Ergebnis der Ordnung in der Fläche, stellte Hoelzel eine Tiefenfolge von drei Raumschichten auf. Erster Plan: Zone des Figürlichen, bewegte Formen, intensive Gegensätze der Farben und des Hell-Dunkels – zweiter Plan: senkrechte Formen, Bauten oder Bäume, gemilderte Kontraste – dritter Plan: waagrechte Formen, Luft und ferne Höhenzüge, kaum noch spürbare Gegensätze. Manche der nach diesem Grundprinzip, das reiche Abwandlungen vergönnte, gestalteten Figurenbilder muten wie Szenen auf einer Bühne an.

In den Werken des ersten Jahrzehnts halten sich das Gegenständliche und die künstlerischen Mittel noch die Waage. Im zweiten wird immer deutlicher, daß Hoelzel in einem stofflichen Vorwurf nur eine,

„Abendrast", Zeichnung, Bleistift auf Papier, ca. 1912

Nr. 54
„Aus fernen Landen"
Ölfarbe auf Leinwand
ca. 1912
68 x 84 cm
Frau Anna Düssel, Stuttgart

Nr. 55
„Anbetung"
Ölfarbe auf Leinwand
ca. 1912
82,5 x 65,5 cm
Herr Hugo Borst, Stuttgart

Nr. 56
„Eisenbahnbrücke"
Ölfarbe auf Karton
ca. 1912
18 x 24,5 cm
Herr Dr. Max Fischer, Stuttgart

Nr. 57
„Religiöse Komposition"
Ölfarbe auf Karton
ca. 1912
25 x 19 cm
Frau Viktor Kerkovius, Stuttgart

Nr. 58
„Komposition
über ein belgisches Thema"
Ölfarbe auf Leinwand
1913
67 x 83 cm
Günther Wagner, Hannover

Nr. 59
„Anbetung der Engel"
Ölfarbe auf Leinwand
1913
67 x 83 cm
Günther Wagner, Hannover

Nr. 60
„Sitzender Halbakt"
Ölfarbe auf Karton
ca. 1913
37 x 28,5 cm

Nr. 61
„Porträtstudie"
Ölfarbe auf Karton
ca. 1913
25 x 19 cm

Nr. 62
„Bergpredigt"
Ölfarbe auf Leinwand
ca. 1913
121 x 109 cm
Herr Hans Zimmermann, Stuttgart

Nr. 63
„Bebenhausen"
Ölfarbe auf Leinwand
ca. 1911—1914
43 x 35,5 cm
Privatsammlung, Hannover

Nr. 64
„Marktszene"
Ölfarbe auf Leinwand
ca. 1911—1914
53 x 62 cm
Privatsammlung, Hannover

Nr. 65
„Legende"
Ölfarbe auf Leinwand
ca. 1911—1914
67 x 85 cm
Privatsammlung, Hannover

Nr. 66
„Madonna"
Ölfarbe auf Leinwand
ca. 1911—1914
50 x 41 cm
Privatsammlung, Hannover

Nr. 67
„Grablegung"
Ölfarbe auf Leinwand
ca. 1911—1914
50 x 61 cm
Privatsammlung, Hannover

Nr. 68
„Bildentwurf Rot-Gelb"
Ölfarbe auf Leinwand
ca. 1913/1914
60 x 50,5 cm
Privatsammlung, Hannover

Nr. 69
„Abstraktion" II
Ölfarbe auf Leinwand
ca. 1913/1914
52 x 61 cm

Nr. 70
„Farbenkomposition Rot"
Ölfarbe auf Leinwand
ca. 1913/1914
50,5 x 41 cm
Privatsammlung, Hannover

Nr. 71
„Komposition in Rot" II
Ölfarbe auf Leinwand
1914
85 x 67 cm
Günther Wagner, Hannover

vielen Betrachtern erst den Zugang zum Bild erschließende, ihm selbst jedoch entbehrliche Beigabe zu dem Gefüge der Formen und der Farben erblickte. Die Rangordnung der Haupt- und Nebenformen bestimmt dabei die Rangordnung der gegenständlichen Gruppierung. Der Aufbau wird bei Bildern größeren Formats oft auf ein konstruktives Gerüst von Leitlinien gestützt – Achsen und Diagonalen der Rechteckfläche, Verbindung der Mitte jeder Seite mit den Endpunkten der gegenüberliegenden Seite usw. –, das im Fortgang des schöpferischen Prozesses abgetragen wird, sobald es seine Dienste erfüllt hat, und nur teilweise sichtbar, immer aber spürbar bleibt.

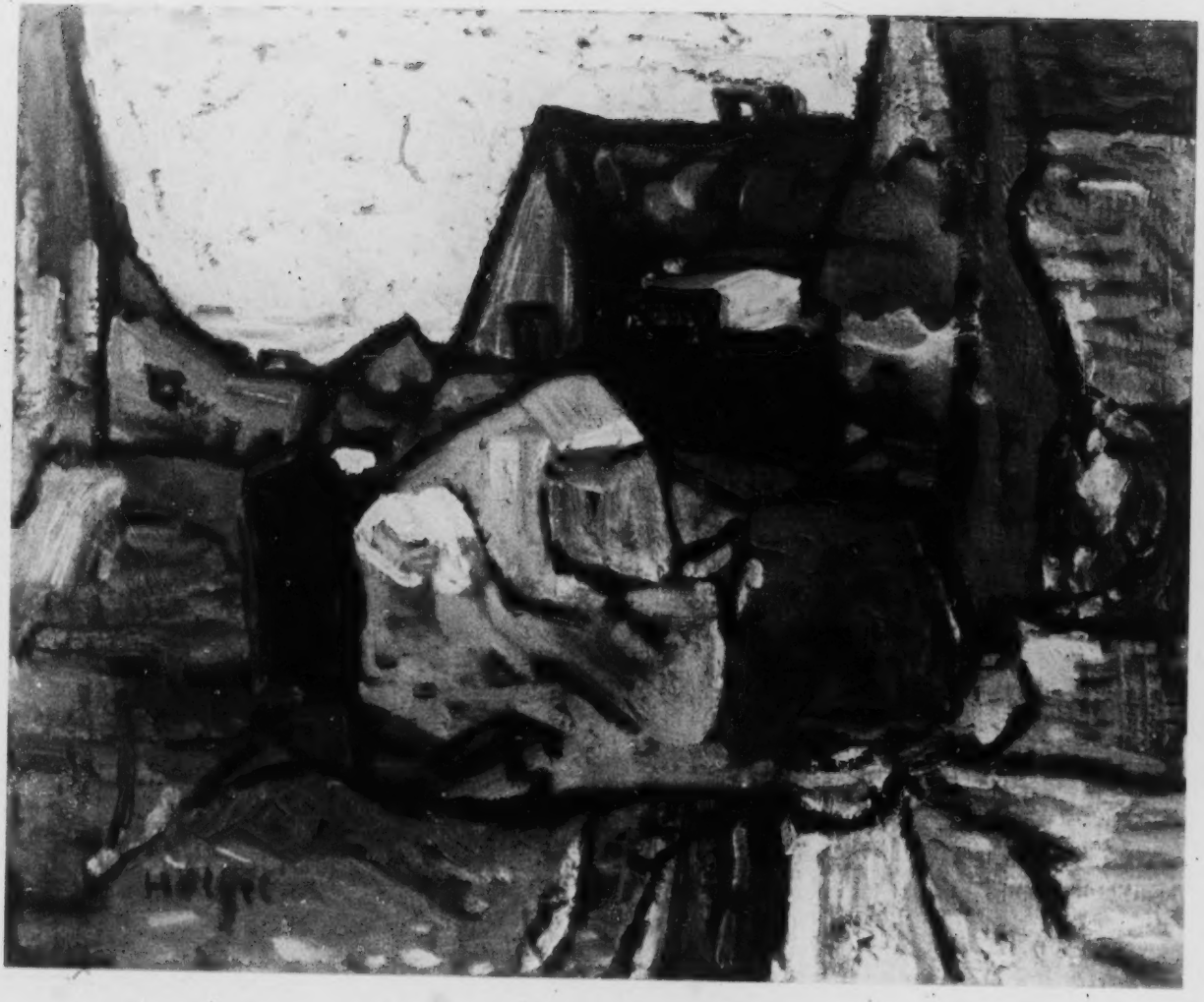
Dies trifft auch zu bei den meisterlich komponierten Stuttgarter Glasgemälden im Treppenhaus der Firma Maercklin und, umfangreichen Formats, im Treppenhaus des Rathauses der Stadt. Vor einem Besuch des damals so genannten „Führers" entfernt, wurden diese vor der Vernichtung durch Paul Beck bewahrt, dessen bedeutende Sammlung auch einen ansehnlichen Teil des Hoelzel-Nachlasses enthält.

In den zwanziger Jahren vertauschte Hoelzel die Ölmalerei mit dem Pastell, das dem freien, spontanen, phantasievollen Gestalten aus der Farbe entgegenkommt und ihren ganzen Reichtum an Leuchtkraft und Zartheit auszuspielen erlaubt. Die Abmessungen der Pastelle halten sich teilweise in bescheidenen Grenzen. Ist doch „die Aufgabe des Malers nicht so sehr, das Große klein zu machen, als das Kleine groß". Das Gegenständliche ist nun entweder völlig ausgeschaltet oder wird in das formale Gefüge lediglich durch leichte Andeutungen hineingetragen, die nur noch vage Assoziationen an die Erscheinungen der sichtbaren Umwelt wachrufen. Noch einmal wurde Hoelzel als Huldigung zu seinem 80. Geburtstag ein Großauftrag zu teil: Drei Fensterfüllungen im Sitzungssaal der Farbwerke Günther Wagner zu Hannover, für deren „Pelikan"-Zeitschrift er im Lauf der Jahre so manchen Beitrag von grundsätzlicher Bedeutung geliefert hatte. Jedes Fenster ist unterteilt in 54 kleine Hochrechtecke, in denen allen ein einziges, an sich einfaches Thema nach Farbklang und Formgefüge abgewandelt wird. Man wird vor ihrem Gesamteindruck: Einheit in unerschöpflicher Vielfalt, an die „Kunst der Fuge" Johann Sebastian Bachs erinnert, den Hoelzel unter allen Komponisten am meisten geliebt, am tiefsten verehrt hat. Die mustergültige Ausführung dieser Krönung von Hoelzels Alterswerk erfolgte in der Stuttgarter Werkstatt der Brüder Saile unter der Aufsicht des Meisters und der Gefährtin seines Schaffens Ida Kerkovius.

Um Hoelzels Lebensarbeit gerecht zu werden, muß man bedenken: Wohl sind viele seiner Malereien und seiner zahllosen Zeichnungen als in sich geschlossene Kunstwerke gewollt und gestaltet, viele aber auch nur als Experimente zur Lösung von Problemen, als Beispiele seiner Lehre gedacht.

Oft griff er aus der verwirrenden Fülle der künstlerischen Fragen eine einzige heraus, um sie mit letzter Schärfe zu formulieren. Um einen Vergleich zu gebrauchen: Hoelzel erforschte das Reich der Kunst wie mit einem nächtlichen Scheinwerfer, der bald dieses, bald jenes Stück Land mit hellstem, jede Einzelheit enthüllendem Licht bestrahlt und durch allmähliches Abtasten der Teile die genaueste Kenntnis des ganzen Gebiets vermittelt.

„Große Baumlandschaft", Ölfarbe auf Leinwand, datiert: 1905, *Nr. 22*



„Landschaft", Ölfarbe auf Leinwand, ca. 1905, *Nr. 24*

„Komposition in Rot", Ölfarbe auf Leinwand, 1925, Nr. 23

...ndisches Motiv", Ölfarbe auf Leinwand, ca. 1908–1910, Nr. 37

Noch ein Wort über Hoelzels Arbeitsweise. Die Hand wertete er als das dem Maler von der Natur verliehene und durch Pinsel, Feder und Stift nur ergänzte Werkzeug, das zu höchster Sensibilität und Leistungsfähigkeit zu entwickeln erste, grundlegende Aufgabe ist. Wie der Musiker mit Fingerübungen, begann er sein Tagewerk mit „1000 Strichen". Ihr absichtslos-rhythmisches Gefüge reizte sein Auge, Linien und Formen herauszulesen, die sich zu Grundzügen einer Komposition verdichten mochten. Der Satz: „Man muß nicht von einer Idee ausgehen, sondern zu ihr gelangen" ist bezeichnend für Hoelzels Vorgehen auch beim Malen. Er durfte es sich erlauben, weil die Vorstellung, was zu einem Organismus aus Form- und Farbelementen gehöre, immer in ihm lebendig war.

Hoelzels Lehre vom „Primat der künstlerischen Mittel" braucht hier nur gestreift zu werden, zumal eine Fülle seiner eigenen Aussprüche in diesem Katalog sie verkündet. Man hat in Hoelzel oft vor allem einen Theoretiker erblicken wollen. Demgegenüber höre man ihn selbst: „Linien, Formen und Farben sind nur das Alphabet, die Lehre ihrer Zusammenhänge die Grammatik." Kunst war für Hoelzel vielmehr Sache der „Höchstempfindung", wirkend im Einklang mit den „gottgegebenen" Mitteln. Diese Mittel sind: Die umgrenzte Fläche, die Linie, die durch Umreißen eines Flächenteils die Flächenform erzeugt, die Farbe und die Stufungen von Hell und Dunkel.

Bei der, normalerweise rechteckigen, Fläche ging Hoelzel von der „natürlichen Sehbewegung" aus. Das Auge ist geneigt, den Blick von der Mittelzone aus über das Flächeninnere nach allen Seiten schweifen, ihn nahe den Rändern aber deren Zuge folgen zu lassen. So erhebt sich die Forderung: Freiheit des Gestaltens im Flächeninneren, aber Rücksicht auf die Begrenzung. Daher sind die kompositionell wichtigen Formen an den Rändern zu „befestigen". Das heißt, sie sollen an Stellen versetzt werden, an denen sie zu einem Rand oder zu mehreren Rändern in einem für das Auge leicht erfaßbaren und für die Empfindung reizvollen Verhältnis stehen. Ein konstruktives Liniennetz, wie es oben bereits angedeutet wurde, mag dies erleichtern. Kern der Bewegung bleibt die Zone der Mitte. Ihr Strömen mäßigt sich den Rändern zu und kommt zum Stillstand, wo diese Halt gebieten. Doch soll dies alles sich im freien Spiel der Kräfte vollziehen. Darum verwarf Hoelzel den symmetrischen Aufbau einer Komposition als allzu leichte, allzu abgenutzte Lösung. Um so lieber arbeitete er mit dem irrationalen Verhältnis des „Goldenen Schnitts", in dem ein Gesetz nur erfühlbar, verstandesmäßig nicht nachrechenbar, sich auswirkt.

Das Element der Linie fehlt in keinem Bild, in keiner Graphik. Immer weist sie dem Blick seinen Weg, mag sie die ganze Fläche durchziehen oder nur eine Teilstrecke, hier geraden, dort gekrümmten, gewundenen oder gezackten Laufs. Kehrt die Linie in sich selbst zurück, so erzeugt sie die Flächenform, die den Aufbau bestimmt, auch dort, wo an die Stelle scharfen Umrisses der verschwimmende Übergang zu den Nachbarformen tritt. Hoelzel verwertete im Gefüge der Linien und Flächenformen die beiden Grundprinzipien der rhythmenbildenden Wiederholung und des Gegensatzes: Der mannigfachster Art sein kann: Kontrast der Größe, der Richtung, des Geraden und des Geschwungenen, des Geometrischen und des Regiorganischen, des Einfachen und des Vielfältigen, des

Nr. 72
„Biblisches Motiv"
Ölfarbe auf Leinwand
1914
124 x 128 cm
Günther Wagner, Hannover

Nr. 73
„Madonna"
Ölfarbe auf Karton
ca. 1914
38 x 29,5 cm
Privatsammlung, Stuttgart

Nr. 74
„Figuren"
Ölfarbe auf Leinwand
ca. 1914
49,5 x 60 cm

Nr. 75
„Heilige Ursula"
Ölfarbe auf Leinwand
ca. 1914
84 x 68 cm
Herr Roman Ketterer, Stuttgart

Nr. 76
„Drei"
Ölfarbe auf Leinwand
1915
85 x 67 cm
Günther Wagner, Hannover

Nr. 77
„Komposition"
Ölfarbe auf Leinwand
um 1915
67 x 84 cm
Fräulein Ida Karkovius, Stuttgart

Nr. 78
„Heilige Ursula"
Ölfarbe auf Leinwand
ca. 1915
124 x 108 cm
Privatsammlung, Stuttgart

Nr. 79
„Anbetung"
Ölfarbe auf Leinwand
1916
84 x 67 cm
Günther Wagner, Hannover

Nr. 80
„Fuge über ein Auferstehungsthema"
Ölfarbe auf Leinwand
1916
84 x 67 cm
Günther Wagner, Hannover

Nr. 81
„Farbkomposition"
Ölfarbe auf Karton
1916
42 x 34 cm
Sammlung Paul Beck, Stuttgart

Nr. 82
„Farbkomposition"
Ölfarbe auf Karton
1916
25 x 19 cm
Sammlung Paul Beck, Stuttgart

Nr. 83
„Farbkomposition"
Ölfarbe auf Karton
1916
23,8 x 18,5 cm
Sammlung Paul Beck, Stuttgart

Nr. 84
„Begegnung mit Christo"
Ölfarbe auf Leinwand
1917
85 x 67 cm
Günther Wagner, Hannover

Nr. 85
„Komposition"
Ölfarbe auf Karton
ca. 1917
19 x 25 cm
Herr Fritz Landwehr, Bopfingen

Nr. 86
„Frohe Botschaft"
Ölfarbe auf Karton
nach 1917
29 x 38 cm
Günther Wagner, Hannover

Nr. 87
„Kreuzigung" (abstrakt)
Ölfarbe auf Karton
ca. 1918
41 x 30,5 cm

Nr. 88
„Szene"
Ölfarbe auf Karton
1917/1918
19 x 25 cm
Günther Wagner, Hannover

Nr. 89
„Sommer"
Ölfarbe auf Karton
1917/1918
19 x 25 cm
Günther Wagner, Hannover

Bewegten und des Insichruhenden usw. Die Umgrenzung einer Flächenform sollte nach seiner Überzeugung schlichter gehalten werden als die durch sie begrenzte Füllung.

Den Gegensatz von Hell und Dunkel verfolgte Hoelzel einmal als elementaren, auf Graphiken beschränkten Kontrast von Schwarz und Weiß, wobei Zwischenstufen nur durch Belebung weißer Teilflächen mit Strukturen, mit Punkten, Strichen usw. entstehen können. Sodann bei Malereien und Graphiken als Gegensatz hellsten Lichts und tiefsten Dunkels, zu voller Wirkung gebracht mittels Einbettung in mannigfaltig abgestufte Halblichter und Halbschatten, die, mengenmäßig weit überwiegend, alle für den Aufbau wichtigen Stellen dem reinen Licht und dem reinen Dunkel zu überlassen haben.

Das von Hoelzel am eifrigsten durchforschte Element war und blieb die Farbe. Schwebte ihm doch die Aufstellung eines Kontrapunkts und einer Harmonielehre der Farbe vor, anders geartet, aber vergleichbar jenen der Musik, mit der er auch als Geigenspieler wohlvertraut war. Auf der Basis des primären Dreiklangs Rot-Gelb-Blau, des sekundären Dreiklangs Orange-Grün-Violett und des zwölfteiligen Farbkreises führte er den reichgegliederten Bau seiner Farbenlehre auf. Sie zählt acht Kontraste: Die Farben an und für sich – Hell und Dunkel – Kalt und Warm – Komplementär – Intensität – Quantität – Farbe und Nichtfarbe (Weiß, Schwarz und Grau) – Simultan (Streben jeder Farbe, ihre Nachbarfarbe zu komplementärer Ergänzung zu treiben). Der „schädliche Kontrast" zweier als unverträglich empfundener Nachbarfarben läßt sich aufheben durch versöhnende Zwischenschaltung einer dritten. Harmonisierung wird durch „Überflutung" einer vielfarbigen Komposition mit einer Farbe – man denke an den Blick durch ein farbiges Glas – erreicht, Intensitätssteigerung durch die „chromatisierende" Umrahmung einer an sich schon dominierenden, reinen Farbe mit ihren Nachbarn im Farbkreis. Genug der Andeutungen aus der Überfülle von Hoelzels Farbenlehre.

Für die Zusammenarbeit aller Elemente im Bild hielt Hoelzel zwei Grundlösungen bereit: Die einfache bringt den Aufbau des linearen Gefüges, der Farben und des Hell-Dunkels zur Deckung – die reiche legt drei selbständige Kompositionen übereinander, die eine Gesamtharmonie einzugehen haben.

Über allen Regeln aber stand ihm das schöpferische Wirken der Empfindung. So kam er zu dem Schluß: Wer das Gesetz kenne und beherrsche, habe das Recht, auch gegen das Gesetz zu arbeiten.

Hoelzel hat den überreichen Schatz seiner Erfahrungen und Erkenntnisse als ein ihm gnadenweise anvertrautes und weiterzugebendes Gut betrachtet. Von der Tiefe seines Verantwortungsgefühls als Lehrer zeugen die beiden Sätze: „Bei der Erziehung handelt es sich um Menschenleben!" und „Immer mit der Jugend und damit von ihr lernen!".

Im Jahr 1916 brachte ein Beitrag Hoelzels „Über die künstlerische Ausbildung des Malers" der eigenen Zeit weit vorauseilende Reformpläne. Sie nehmen unter anderem an Akademien ein „Forschungsinstitut für alle rein künstlerischen Fragen" in Aussicht und enthalten in ihrem Kern als grundsätzliche Forderung bereits fast alles, was in den zwanziger Jahren am Bauhaus verwirklicht wurde, und was seit 1945 erst nach und nach und

„Huldigung", Ölfarbe auf Leinwand, ca. 1909, *Nr. 35*

„Eisenbahnbrücke", Ölfarbe auf Karton, ca. 1912. *Nr. 56*

nur an einigen Kunsthochschulen erstrebt und in die Tat umgesetzt wird. Was Hoelzel zum wahrhaft genialen Lehrer machte, war die Achtung vor der angeborenen persönlichen Begabung selbst beim Jüngsten, der die ersten tastenden Schritte wagte. Nur Irr- und Umwege wollte der Meister seinen Schülern ersparen. Um den Werdenden nichts von ihrer Ursprünglichkeit zu nehmen, korrigierte er nicht, was sie hervorbrachten, sondern trachtete allein, ihnen die Basis für das Weiterbauen aus eigenem Geist, Wollen und Empfinden zu geben.

Darum sind aus keiner Lehre verschiedener Schaffende hervorgegangen als aus Hoelzels Lehre, und nicht wenige, die sie genossen, sind selbst führend geworden im Reich der Kunst. Aus der kaum zu überblickenden Zahl der Schüler können hier nur wenige herausgegriffen werden. Zunächst eine Reihe jener, deren Lehrzeit in die Jahre vor dem ersten Weltkrieg fiel, als das Problem der Wandmalerei an oberster Stelle stand. Dem Schweizer Hans Brühlmann, dem Hoelzel Aufträge Theodor Fischers in den Pfullinger Hallen und an der Stuttgarter Erlöserkirche vermittelte, war es vergönnt, in seinem kurzen Dasein Werke bleibenden Wertes zu schaffen – sein Landsmann Alfred Heinrich Pellegrini ist seit vielen Jahren der gesuchteste Wandmaler in seiner Vaterstadt Basel – Josef Eberz hatte es nicht zuletzt Hoelzels Unterricht zu danken, daß er zu kirchlichen Wand-, Glas- und Mosaikmalereien in Stuttgart, München und Rosenheim verschiedentlich herangezogen wurde.

Gleich Hoelzel berufen zum Erzieher der Jugend ist Johannes Itten, seit fast zwei Jahrzehnten Direktor der Kunstgewerbeschule in Zürich. Was er in Stuttgart früh empfing, gab er bereichert durch Beiträge aus eigener Gedankenwelt seinen Schülern in der elementaren „Vorlehre" des Weimarer Bauhauses, dann in Berlin, Krefeld und Zürich zu fruchtbarer Verwertung weiter. Daß Hoelzels Lehre sich in Stuttgart selbst lebendig erhielt, dienstbar gemacht neuem Gestalten, ist nicht zuletzt Max Ackermann zu danken, dessen Malereien in ihrer feinfühligen und heiteren Farbigkeit die Forderung auf Vermählung des Empfindungsmäßigen und des Gesetzmäßigen erfüllen. Am tiefsten eingeweiht in des Meisters Gedankenwelt durch jahrzehntelangen vertrauten Umgang ist Ida Kerkovius, die von der Jüngerin zur Kameradin seines Schaffens, zur Künstlerin ursprünglich-reifen Wirkens als Malerin und Weberin von Bildteppichen aufstieg. Und wenn nun den in Aufsätzen, Vortragsmanuskripten und zahllosen schriftlichen Äußerungen niedergelegten Lehren Hoelzels die systematische Fassung in Buchform zuteil wird, so ist dies, neben Marie Lemmé, vor allem auch Ida Kerkovius und Hildegard Kress zu danken, die in jahrelanger, uneigennütziger Arbeit das Material für die endgültige Publikation entscheidend vorbereitet haben.

Wie überaus vielseitig die Erziehung durch Hoelzel sich auswirken konnte, mögen aus dem Stuttgarter Schülerkreis bezeugen: Das allzufrüh beendete Schaffen Paul Bollmanns, dessen angeborene Sensibilität durch Hoelzels Unterweisung noch gesteigert wurde – die figürlichen Eingebungen Hermann Stemmlers, der 1914 fiel, und die landschaftlichen Gertrud Koref-Stemmlers, die heute in der Schweiz lebt – Lily Hildebrandts phantasieerzeugte Hinterglasbilder und Wandfriese in Kinderzimmern – Hedwig Pfizenmaiers reizvoll-originelle Graphiken aus dem Zirkus- und Artistenleben, – um mit diesen Namen nur einige zu nennen.

Nr. 90
„Anbetung"
Ölfarbe auf Karton
1917/1918
31 x 42 cm
Privatsammlung, Stuttgart

Nr. 91
„Anbetung"
Ölfarbe auf Karton
1917/1918
25 x 19 cm
Privatsammlung, Stuttgart

Nr. 92
„Landschaftskomposition"
Ölfarbe auf Karton
1917/1918
25 x 19 cm
Privatsammlung, Stuttgart

Nr. 93
„Anbetung"
Ölfarbe auf Karton
1917/1918
25 x 19 cm
Privatsammlung, Stuttgart

Nr. 94
„Anbetung"
Ölfarbe auf Karton
1924
40 x 50 cm
Privatsammlung, Stuttgart

Nr. 95
„Große Anbetung"
Ölfarbe auf Leinwand
1927
109 x 123,5 cm
Privatsammlung, Stuttgart

II. Papierklebebilder
auf Leinwand

Nr. 96
„Gebet der Kinder"
Papierklebearbeit auf Ölfarbenuntermalung, auf Leinwand
1916
50 x 40 cm
Günther Wagner, Hannover

Nr. 97
„Verkündigung"
Papierklebearbeit auf Ölfarbenuntermalung, auf Leinwand
1916
84 x 67 cm
Günther Wagner, Hannover

Nr. 98
„Entwurf zur ‚Anbetung'"
Papierklebearbeit auf Ölfarbenuntermalung, auf Karton
1916
42 x 35 cm
Günther Wagner, Hannover

III. Glasfenster

Nr. 99
Glasfenster
(Figürliche Komposition)
um 1927
35 x 27,5 cm

Nr. 100
Glasfenster
1930
110 x 62,5 cm
Herr Valentin Saile, Stuttgart

Nr. 101
Glasfenster
1930
110 x 62,5 cm
Herr Valentin Saile, Stuttgart

Nr. 102
Glasfenster
1930
110 x 62,5 cm
Herr Valentin Saile, Stuttgart

Nr. 103
Glasfenster
1932
4 Felder je 50 x 30,5 cm
Herr Valentin Saile, Stuttgart

Nr. 104
Glasfenster
1932
4 Felder je 50 x 30,5 cm
Herr Valentin Saile, Stuttgart

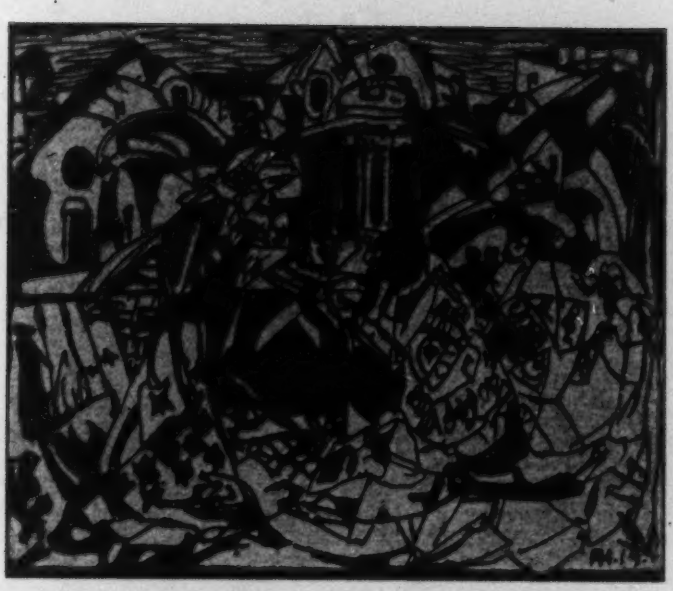
IV. Gouachefarben auf Papier

Nr. 105
„Bachlandschaft"
Gouache auf Papier
vor 1905
37 x 50 cm
Frau Paula Ringart-Ostrach, Lozère, Seine/Oise, Frankreich

Zu des Meisters Schülern an der Akademie gehörte nicht zuletzt die Gruppe der Eigenwilligen, eigenwillig auch gegenüber ihm selbst. Die Berührung Hoelzels mit dem Schweizer Otto Meyer in den Jahren 1908–1912 trug ihre Früchte für beide, gerade weil hier zwei gegensätzliche, scharfgeprägte Persönlichkeiten sich begegneten. Achtete der Ältere die Mittel, so achtete der Jüngere, berufen, einer der Großen zu werden, die Heranbildung des Menschen als „das Erste in der Kunst" und verzichtete auf das aus eigenem frühem Erkennen erworbene gegenstandslose Gestalten, um sich einer „verständlicheren Sprache" zu bedienen. Und fühlten sich die Zukunftsreichsten unter Hoelzels Schülern, Oskar Schlemmer, Hermann Stenner, ein kaum zu verschmerzendes Opfer des ersten Weltkriegs, und Willi Baumeister noch stärker zu dem Schweizer hingezogen, so schuldeten sie doch Hoelzel nicht wenig. Daß dieser auch sie, die andere Wege einschlugen als er selbst, nach Kräften förderte, ist wohl das Rühmlichste, was zum Preis des Lehrers gesagt werden kann.

Adolf Hoelzel hat die ihm aufgetragene Sendung als Bahnbrecher für eine neue Kunst und als Erzieher der Jugend ganz erfüllt. Von ihm gilt wie von wenigen Schillers Wort: „Denn wer den Besten seiner Zeit genug getan, der hat gelebt für alle Zeiten." Dem schaffenden Künstler Hoelzel aber wird die Gedächtnis-Ausstellung bezeugen, was aus seinem Lebenswerk eingegangen ist in die bleibenden Werte reiner Kunst.

Hans Hildebrandt



„Komposition", Zeichnung, Feder auf Papier, 1914

V. Pastellfarben
auf Papier

Nr. 106
Pastell auf Papier
1922
34,3 x 44,5 cm

Nr. 107
Pastell auf Papier
1925
49 x 69 cm

Nr. 108
Pastell auf Papier
1925
32,5 x 48 cm
Sammlung Paul Beck, Stuttgart

Nr. 109
Pastell und Graphit
auf Papier
1925
10 x 15 cm

Nr. 110
Pastell auf Papier
1927
52 x 68 cm

Nr. 111
Pastell auf Papier
1927
39,5 x 49,5 cm
Sammlung Paul Beck, Stuttgart

Nr. 112
Pastell auf Papier
1927
44 x 57 cm

Nr. 113
Pastell auf Papier
1927
52,5 x 68,5 cm

Nr. 114
Pastell auf Papier
1927
35 x 43 cm

Nr. 115
Pastell auf Papier
1927
25,5 x 36,5 cm

Nr. 116
Pastell auf Papier
1927
33,5 x 43 cm
Privatsammlung, Stuttgart

Nr. 117
Pastell auf Papier
1927
11 x 14,5 cm

Nr. 118
„Glasfensterentwurf"
Pastell auf Papier
1928
52 x 95 cm

Nr. 119
Pastell auf Papier
1928
52 x 67,5 cm
Privatbesitz, Stuttgart

Nr. 120
Pastell auf Papier
1928
49,5 x 67 cm

Nr 121
Pastell auf Papier
1928
50 x 67,5 cm
Privatbesitz, Stuttgart

Nr. 122
Pastell auf Papier
1928
34,5 x 51 cm

Nr. 123
Pastell auf Papier
1928
30 x 44 cm
Privatsammlung, Stuttgart

Nr. 124
Pastell auf Papier
1928
24,5 x 34 cm
Privatsammlung, Stuttgart

Nr. 125
Pastell auf Papier
1928
65 x 50 cm

Nr. 126
„Religiöse Komposition"
Pastell auf Papier
1928
28,5 x 22,5 cm

Nr. 127
Pastell auf Papier
ca. 1929
38 x 49,5 cm
Privatsammlung, Stuttgart

„Figurenszene", Zeichnung, Bleistift auf Papier, 1914

„Anbetung", Ölfarbe auf Leinwand, ca. 1912, *Nr. 52*

„Legende", Ölfarbe auf Leinwand, ca. 1911–1914, Nr. 65

Aus Aufzeichnungen und Selbstgesprächen von Adolf Hoelzel

Der Bildbegriff

Das Bild ist eine Welt für sich, die eigens und gründlich erforscht sein will.

In der Musik trennt sich unpersönliche Kunst und der Ausdruck persönlich erlebter Schilderungen in reine und Programm-Musik. – Programm und absolute Kunst: Das Nichtabsolute kann in der Kunst die Kunst zerstören.

Absolute Kunst ist jene, in der die Kräfte der künstlerischen Mittel am wenigstens beeinflußt zur Geltung kommen.

Gott steht höher als der Mensch, also nehmt lieber, was von Gott kommt, als vom Menschen.

Das Werk steht höher als der Mensch. Wer es geschaffen hat, ist nicht von Belang.

Alles opfern, was die Mittel hindert, sich richtig zu entfalten: so nur kann sich ein Kunstwerk auf der Fläche gestalten. Wendest du die künstlerischen Mittel als göttliche Kräfte an und erfüllst du nur ihre Wünsche, um sehnsüchtig ihnen zu dienen, so wird sich das Wesen der Kunst dir erschließen.

Goethe zu Eckermann: „Ich will Ihnen etwas entdecken, und Sie werden es in Ihrem Leben vielleicht bestätigt finden: Alle im Rückschreiten und in der Auflösung begriffenen Epochen sind *subjektiv*, dagegen haben alle vorschreitenden Epochen eine *objektive* Richtung." – Entweder ist das subjektive Erlebnis für das Entstehen eines Kunstwerks das Primäre oder die Erlebnisse sind Folge rationeller Arbeit an demselben. Im ersteren besonders subjektiven Falle läßt man sich vom Erlebnis leiten und sucht es künstlerisch zu gestalten, im anderen bringt die Arbeit selbst in ihrer konsequenten Ausnutzung der künstlerischen Mittel jene seltsamen Visionen, die aus den gesetzmäßig selbsttätigen Kräften der Gestaltungselemente entspringen.

Ich halte ganz streng auseinander das Naturalistisch-Empfindungsvolle, meist Künstlerisch-Beiläufige und das Absolut-Gesetzmäßige. Unter dem letzteren ist die absolute Malerei zu verstehen. Freilich wird kaum ein Kunstwerk eines oder das andere allein enthalten.

Es gibt einen schönen Satz von Dürer: „Wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur – wer sie herauskann reißen, der hat sie." Die einen sagen, man müsse so lange Natur studieren, bis man die Kunst finde. Die anderen meinen, man müsse um das Wesen der Kunst wissen, bevor man Kunst aus der Natur herauslösen könne. Die ersteren gleichen jenen, die beim Schlittschuhlaufen sagen: Ich werde so lange geradeaus fahren, bis ich Kunstlaufen kann.

Man sollte mehr Delacroix's Tagebuch lesen, z. B. das Gespräch mit Chopin: Die Fuge beherrschen, heißt nichts anderes, als das Element jeder Vernunft und jeder Konsequenz in der Musik kennen... was die gewöhnlichen Musiker zur Verzweiflung bringt. Die Kunst ist nicht das, wofür sie der Laie hält, nämlich eine Art Eingebung, die ich weiß nicht woher kommt, ins Blaue hineingeht und nur das malerische Äußere der Dinge darstellt. Es ist die Vernunft

Nr. 128
Pastell auf Papier
1929
25 x 35 cm

Nr. 129
Pastell auf Papier
1929
34,5 x 50 cm
Privatbesitz, Stuttgart

Nr. 130
Pastell auf Papier
1929
14,5 x 11,5 cm

Nr. 131
Pastell auf Papier
1929
27 x 32,5 cm
Sammlung Paul Beck, Stuttgart

Nr. 132
Pastell auf Papier
1929
33,5 x 48,5 cm
Sammlung Paul Beck, Stuttgart

Nr. 133
Pastell auf Papier
1929
25 x 35,5 cm
Sammlung Paul Beck, Stuttgart

Nr. 134
Pastell auf Papier
1930
49 x 63 cm
Privatsammlung, Stuttgart

Nr. 135
Pastell auf Papier
1930
25 x 30 cm
Sammlung Paul Beck, Stuttgart

Nr. 136
Pastell auf Papier
1930
34 x 49,5 cm
Sammlung Paul Beck, Stuttgart

Nr. 137
Pastell auf Papier
1930
47 x 55,5 cm

Nr. 138
Pastell auf Papier
1930
30 x 50 cm

Nr. 139
Pastell auf Papier
1930
31 x 44 cm
Privatsammlung, Stuttgart

Nr. 140
Pastell auf Papier
1930
11,5 x 14,5 cm

Nr. 141
Pastell auf Papier
1931
49,5 x 67,5 cm
Privatbesitz, Stuttgart

Nr. 142
Pastell auf Papier
1931
34,5 x 50 cm

Nr. 143
Pastell auf Papier
1931
25 x 35 cm
Privatbesitz, Stuttgart

Nr. 144
Pastell auf Papier
1931
25 x 34,5 cm

Nr. 145
Pastell auf Papier
1931
31,5 x 37 cm

Nr. 146
Pastell auf Papier
1931
49,5 x 69 cm
Sammlung Paul Beck, Stuttgart

Nr. 147
Pastell auf Papier
1931
30,5 x 37,5 cm
Sammlung Paul Beck, Stuttgart

Nr. 148
Pastell auf Papier
1931
22,5 x 29 cm
Sammlung Paul Beck, Stuttgart

Nr. 149
Pastell auf Papier
1931
26 x 32 cm
Sammlung Paul Beck, Stuttgart

selbst, die durch das Genie sich offenbarend einen vorgeschriebenen Weg geht und durch höhere Gesetze in Schranken gehalten wird.

Das Bild stellt Forderungen, die aus der Natur im landläufigen Sinne nicht ableitbar sind. Damit ist die Frage nach dem Bildbegriff gestellt.

Flächenformen sind die Grundlage aller Darstellungen auf der Fläche. Wenn wir den Verpflichtungen gegenüber dem „Bild" nachkommen wollen, so werden wir bei Gegenstandsdarstellungen aus Flächenbedingungen heraus ein kompositionell Gegenständliches entwickeln müssen. Der Ausgang vom literarisch Gegenständlichen, das wir dann erst gezwungen sind, den Forderungen der Fläche anzuordnen, einzuzwängen, ist weitläufiger und nicht immer im eigentlich malerisch künstlerischen Sinne durchführbar. Müssen wir demnach das Gegenständliche aus einfachen Flächenformen entwickeln lernen, so können wir eine Flächenform für den Beschauer nur in ein jeweilig Gegenständliches verwandeln, wenn wir sie erst sekundär mit gegenständlichen Attributen versehen.

Was ist denn Harmonie anderes als eine dem Gefühl entsprechende Zusammenstellung von Gegensätzen und ihr bis zu einem bestimmten Grade vollzogener Ausgleich nach bestimmten Gesetzen.

Der Gegenstand im Kunstwerk ist nicht harmoniebildend. Für das Bild im musikalischen Sinne, das allein durch die Durchführung und Verarbeitung der autonomen Grundelemente entsteht und als absolutes Kunstwerk einen Höchstwert besitzt, ist der Gegenstand keine Notwendigkeit.

Nicht an sich ist der Gegenstand verwerflich, sondern erst dann, wenn man mit ihm unter Außerachtlassung des rein Künstlerischen Geschichten erzählt.

Ich kann es wenden und drehen wie ich will: Die Kunst steckt in den Mitteln.

Die elementarsten Grundlagen sind: Linie (vertikal, horizontal, diagonal, gerade, schief, krumm), Form (Dreieck, Quadrat, Kreis), Abtönung (Hell, Dunkel, Mittelton), Farbe (Rot, Blau, Gelb). Damit ist zu wirtschaften.

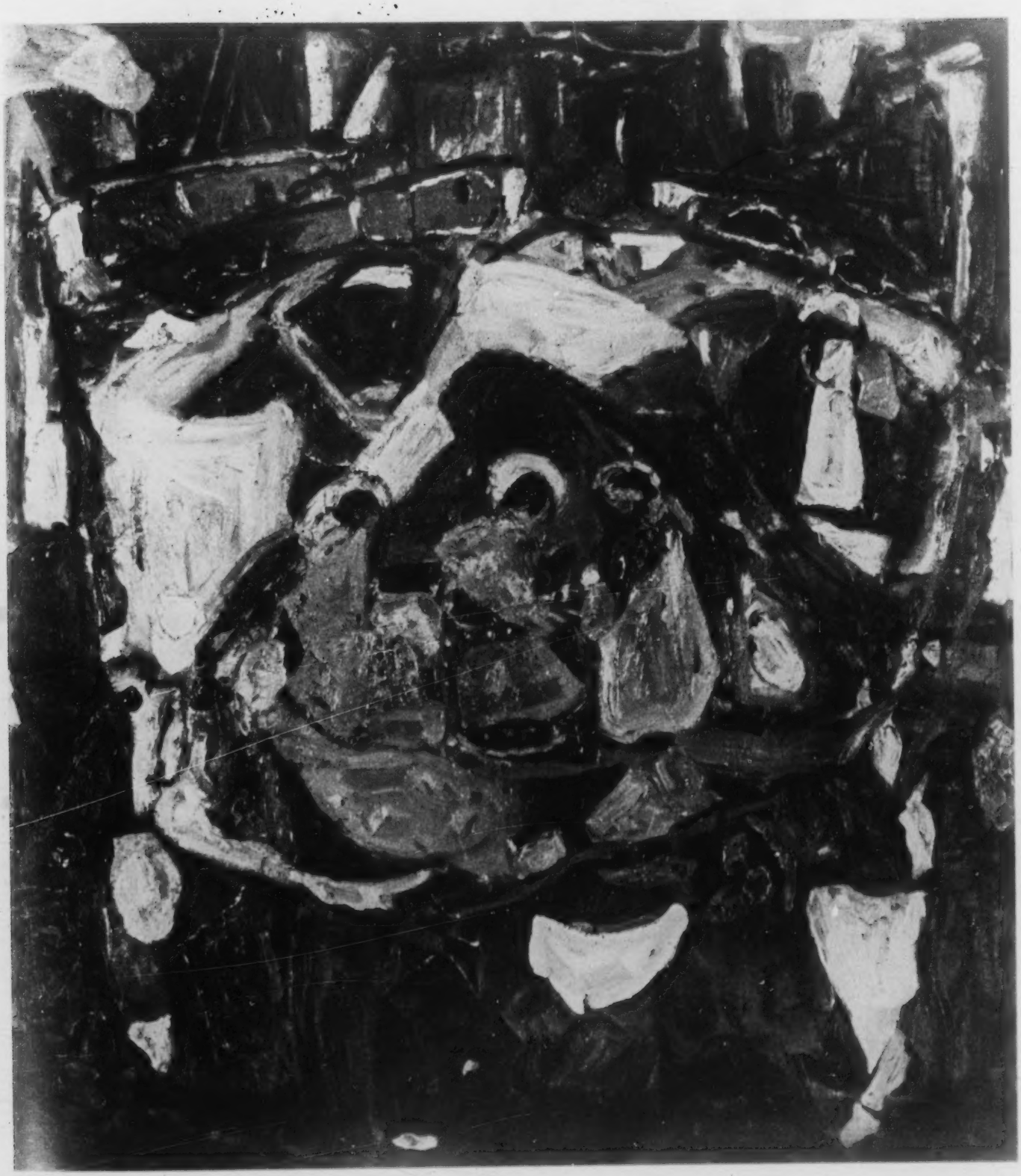
Es ist nicht dasselbe, ob man von der Linie, der Form, dem Helldunkel, der Farbe, von wenigen Formen und Massen oder gar von der Konstruktion ausgeht. Es gibt jedesmal ein anderes Resultat. Geht man von Farbflächen aus, so *wird* die Linie wie auch die Form; geht man von der Konstruktion aus, so stellt diese ihre Forderungen und Bedingungen. Bei Rembrandt war das Hell-Dunkel primär. Geht man vom Formalen aus, so *wird* das Hell-Dunkel.

Das Gesetzmäßige ist Ausgangspunkt und Resultat im Kunstwerk. Das heißt, wenn es unsere Empfindung im höchsten Maße erregt, ist Gesetzmäßiges da. Es kann enthalten sein, ohne daß wir uns dessen bewußt sind und wir erst darauf kommen müssen. Für das vollendete Kunstwerk ist es gleichgültig, ob wir sein Gesetzmäßiges erkennen.

Da die begrenzte Bildfläche zu unseren Mitteln zählt, so sind es die Wechselwirkungen zwischen dieser Fläche, den übrigen Bildelementen und unseren Sehempfindungen, die für eine Harmonielehre in Betracht kommen.

„Madonna", Ölfarbe auf Leinwand, ca. 1911–1914, *Nr. 66*

„Anbetung der Engel", Ölfarbe auf Leinwand, 1913, Nr. 59



Biblisches Motiv, Ölfarbe auf Leinwand, 1914, Nr. 72

„Marktszene", Ölfarbe auf Leinwand, ca. 1911–1914, Nr. 64

Die Linie

Es gibt die Linie als Konstruktion, als Grundlage, als Ausdruck, als Begrenzung, als Ausfüllung, als Überschneidung, und es gibt immaterielle, virtuelle, fiktive Linien, die das Auge selbst erschafft, wenn es gezwungen wird über ausgezeichnete Punkte durch das Bildfeld zu gleiten. Grade diese fiktiven Linien sind wichtig für die Bildeinheit.

Die S-Linie macht mit einem Strich eine Doppelbewegung, sie ist besonders wichtig, denn der Zahl zwei kommt für die zweidimensionale Fläche eine bevorzugte Stellung zu, auch hinsichtlich Form, Farbe, Licht und Dunkel.

Das Auge wird auf die natürlichen wichtigen Punkte der Fläche, wie z. B. Eckpunkte der Bildfläche, Begrenzungsmittelpunkte, Bildmittelpunkt usw. hingezogen. Umgekehrt können wir das Auge zu beliebigen Punkten hinführen, wenn wir Kontrastkonzentrationen schaffen.

Jede Linie drückt etwas aus.

Verbindet man Punkte, die das Auge von selbst miteinander verbindet, durch Linien, so ergibt dies eine markante Konstruktion, durch welche das Hineingezeichnete dem Auge sinnfällig und angenehm zur Geltung kommt. Alle Harmonie hängt mit dem Auge zusammen. Aber nicht das Gesetz an sich ist es, woraus der Gehalt eines Kunstwerks entsteht, sondern seine immer neue Anwendung. Diese ist nicht lehrbar.

Einen weniger wohltuenden Zusammenhang künstlerischer Elemente nennen wir Dissonanz, ihre Verbesserung kann leicht die Ausdruckskraft vernichten. „Verbesserung" kann ins Konventionelle führen. Die Entscheidung, was man unausgeglichen stehen lassen soll, erfordert Mut und Erfahrung.

Die Form

Eine Flächenform ist ein durch Linien abgegrenztes Stück Fläche. Es wird gut sein, bei der Bildgestaltung von einfachsten Flächenformen auszugehen, von Kreis, Oval, Dreieck, Viereck, wenn auch nicht im genau geometrischen Sinne.

Gradlinige eckige Formen muten ernster und strenger an als die rundlichen, starke Kontur macht die Form streng.

Geschlossene Formen, gegeneinander ausgespielt, geben etwas Hartes. Vorteilhaft ist als Grundlage eine offene Form im Kontrast zur geschlossenen Form des Bildvierecks selbst. Das Auge kann dazu veranlaßt werden, solche offenen Formen durch virtuelle Linien zu schließen. Geschlossene Form kann in Analogie oder Kontrast (z. B. Dreieck, Rhombus) zum Bildviereck ausgespielt werden.

„Ganzformen" sind ganz im Bild sichtbar, „Teilformen" sind an die Bildgrenzen angelehnt, liegen sozusagen zum Teil außerhalb des Bildes.

Doppelformen sind solche Ganzformen, die ebenso wie die S-Linie gleichzeitig beide Dimensionen der Fläche zum Ausdruck bringen.

Zwei Formen, zwei Töne – drei Formen, drei Töne. Das

Nr. 150
Pastell auf Papier
1932
50 x 66 cm
Privatsammlung, Stuttgart

Nr. 151
Pastell auf Papier
1932
42 x 49 cm
Privatsammlung, Stuttgart

Nr. 152
Pastell auf Papier
1932
34 x 47,5 cm
Privatsammlung, Stuttgart

Nr. 153
Pastell auf Papier
1932
26 x 34,5 cm
Sammlung Paul Beck, Stuttgart

Nr. 154
Pastell auf Papier
1932
56 x 82 cm
Sammlung Paul Beck, Stuttgart

Nr. 155
Pastell auf Papier
1932
51 x 67,5 cm
Sammlung Paul Beck, Stuttgart

Nr. 156
Pastell auf Papier
1932
29 x 36,5 cm
Sammlung Paul Beck, Stuttgart

Nr. 157
Pastell auf Papier
1932
24,5 x 33,5 cm

Nr. 158
Pastell auf Papier
1932
24,5 x 34 cm

Nr. 159
Pastell und Graphit auf Papier
1932
14,5 x 11,5 cm

Nr. 160
Pastell auf Papier
1932
25 x 31 cm

Nr. 161
Pastell auf Papier
ca. 1932
55 x 66 cm
Herr Max Ackermann,
Horn bei Radolfzell

Nr. 162
„Komposition mit zwei Keilen"
Pastell auf Papier
ca. 1924—1932
25 x 32,5 cm
Herr Fritz Landwehr,
Bopfingen/Wttbg.

Nr. 163
„Komposition Grün-Rot-Blau"
Pastell auf Papier
ca. 1924—1932
32 x 25 cm
Herr Fritz Landwehr,
Bopfingen/Wttbg.

Nr. 164
Pastell auf Papier
1933
58,5 x 75,5 cm

Nr. 165
Pastell auf Papier
1933
52,5 x 59,5 cm
Privatbesitz, Stuttgart

Nr. 166
Pastell auf Papier
1933
25 x 33,5 cm

Nr. 167
Pastell auf Papier
1933
25 x 34 cm

Nr. 168
Pastell auf Papier
ca. 1930—1933
46 x 58 cm
Privatsammlung, Stuttgart

Nr. 169
8 Pastelle auf Papier
1930—1933
je ca. 10,5 x 14 cm
Sammlung Paul Beck, Stuttgart

Nr. 170
8 Pastelle auf Papier
1930—1933
je ca. 10,5 x 14 cm
Sammlung Paul Beck, Stuttgart

Dreidimensionale im Zweidimensionalen der Fläche mit solchen Formeln stützen. Aus zwei oder drei Formen ein Gegenständliches entwickeln, zwei oder drei Formen zu einer zusammenziehen. Zwei oder drei getrennte Formen durch Linien und durch Zwischenformen zu Gegenständlichem ausdeuten.

Das Auge bevorzugt den Kreis. Wir sprechen von einem „Sehkreis". Was in Kreis- oder Quadratform eingezeichnet ist, übersehen wir auf einmal. Wichtige Elemente des Bildes im Bildinneren so zusammenzufassen, wird von Bedeutung sein.

Das Gesetzmäßige immer vom Auge, unserem Empfindungsorgan, ableiten.

Teilformen, also an den Bildgrenzen „befestigte" Formen mit nach dem Bildinneren reicheren, in guten Verhältnissen geteilten Linien sehen wir mit den Bildgrenzen zusammen als „architektonische Formen".

Jedes Innere muß eine äußere Begrenzung haben, die äußere Begrenzung verlangt innere Bereicherung.

Innen und Außen durch Form- und Linienunterschiede trennen.

Die Begrenzung einer Form wird einfacher sein müssen als ihr innerer Schmuck.

Es gibt äußere Begrenzungslinien, die erst nachträglich entstehen, wenn man von reicheren inneren Flecken ausgeht. Wir sprechen dann von einer gewordenen Form.

Nicht der Reichtum der Form an sich ist schädlich, wie manche Jüngeren glauben, sondern die reiche Form an falscher Stelle.

Bei der höchstgesteigerten Empfindung während der Arbeit am Bild obliegen noch ganz andere Aufgaben, viel größere Vervielfachung und Verfeinerung der Grundelemente, als es hier angedeutet werden kann und der Laie und Anfänger es sich vorstellt. Die Lehre von den Grundelementen betrifft nur die Empfindungsanfänge.

Immer den Grundsatz bedenken, daß die auf natürlichen Grundlagen ruhenden Formeln und Gesetze uns die Möglichkeit geben, entweder mit ihnen oder gegen sie vorzugehen, jedenfalls aber vorzügliche Anhaltspunkte bleiben.

Das Hell-Dunkel

Die Kontraste von Hell und Dunkel sind ein Mittel, mit dem sich in höherem Maße das Dreidimensionale entwickeln läßt.

Auch Botticelli verwendet oft eine flächengemäße Hell-Dunkel-Formel. Die Figuren stehen nebeneinander hell gegen dunklen Grund, in dem dunklen Grund sind Flächenausschnitte, durch die man auf eine dritte helle Fläche sieht, welche Luft repräsentiert. Das Zweidimensionale der Fläche ist durch das Nebeneinanderstellen der Figuren in horizontaler und durch deren Senkrechtstellung in vertikaler Richtung betont.

Schon eine geringe Menge Licht hält einer großen Menge Dunkelheit das Gleichgewicht.

„Heilige Ursula", Ölfarbe auf Leinwand, ca. 1915, *Nr. 78*

„Entwurf zur ‚Anbetung'", Papierklebearbeit auf Ölfarbenuntermalung, auf Karton, 1916, *Nr. 98*

„Figürliche Komposition", Zeichnung, Bleistift auf Papier, 1918

Nr. 171
Pastell auf Papier
1934
30 x 37,5 cm

Nr. 172
Pastell auf Papier
1934
33,5 x 52,5 cm
Privatsammlung, Stuttgart

Nr. 173
Pastell auf Papier
1934
25 x 34 cm

Nr. 174
Pastell auf Papier
1934
30 x 37,5 cm
Privatbesitz, Stuttgart

Nr. 175
Pastell auf Papier
1934
25 x 30 cm

Nr. 176
Pastell auf Papier
1934
42 x 50,2 cm
Sammlung Paul Beck, Stuttgart

Nr. 177
Pastell auf Papier
1926—1934
14 x 11,5 cm

Nr. 178
Pastell auf Papier
1930—1934
38 x 56,5 cm
Privatsammlung, Stuttgart

Nr. 179
Pastell auf Papier
1930—1934
41 x 57,5 cm
Privatsammlung, Stuttgart

Nr. 180
Pastell auf Papier
1930—1934
24 x 34 cm
Privatsammlung, Stuttgart

Nr. 181
Pastell auf Papier
1930—1934
24 x 33,5 cm
Privatsammlung, Stuttgart

VI. Pastellfarben, Buntstift, und Zeichnung in Feder, Bleistift, Graphit, Kohle, auf Papier

Nr. 182
Bleistift und Buntstift auf Papier
1923
10,5 x 12,5 cm

Nr. 183
Weißer Farbstift auf Papier
1927
20 x 29 cm

Nr. 184
Pastell und Graphit auf Papier
1928
31,5 x 24,5 cm

Nr. 185
„Glasfensterentwurf"
Pastell und Graphit auf Papier
1929
30 x 20 cm

Nr. 186
Bleistift und Farbstift auf Papier
um 1929
11,5 x 14,5 cm

Nr. 187
Pastell und Feder auf Papier
um 1929
14,5 x 12 cm

Nr. 188
5 Zeichnungen
Pastell und Tinte auf Papier
1924, 1928, 1930
20 x 12,5 cm
13,5 x 10,5 cm
20,5 x 9,5 cm
11 x 8,5 cm
14 x 11 cm
Sammlung Paul Beck, Stuttgart

Nr. 189
Pastell und Tinte auf Papier
1926—1934
11,5 x 14,5 cm

Nr. 190
Pastell und Graphit auf Papier
1926—1934
14,5 x 11,5 cm

Nr. 191
Pastell und Graphit auf Papier
1926—1934
11 x 14 cm

Dunkelheit saugt auf, repräsentiert Schwere, Gewicht und Ruhe. Licht ist lebendig, strahlt aus, tritt hervor. Lebendig sind ebenfalls Dreiecksformen und solche mit schiefen Begrenzungen. Die lineare Grundlage für Ruhe ist ein Verhältnis von horizontal und vertikal. Form und Licht können gegeneinander oder miteinander ausgespielt werden.

Tizian machte lange Zeit folgende Formel zur Grundlage seines Bildaufbaus: Im Vordergrund das Licht auf die Vertikale gestellt, im Hintergrund horizontal. Durch Abtönung und Kalt-Warm der Farbe die Tiefenwirkung dieser Aufteilung noch verstärkt. Dabei blieb aber doch die Fläche durch Zweiteilung in ihrer Zweidimensionalität erhalten. Wenn im Dreidimensionalen die Flächenwirkung erhalten bleibt, so ist das nicht genug zu bewundern. Unser Beruf hat es mit der Fläche zu tun.

Das Zahlenmäßige und die Konstruktion

Meßt doch die Bilder der größten klassischen Maler nach! Ihr werdet staunen. Nehmt aber nicht nur die arithmetischen Verhältnisse der Begrenzungen oder konstruktiv Horizontale und Vertikale, sondern beachtet was alles in den Kreissegmenten liegt, wenn ihr mit Radien von wichtigen Punkten aus operiert.

Parallelismen. Errichtet im Rechteck über der kleineren Seite das innere Quadrat, zeichnet weitere kleinere Quadrate von einer Bildecke aus. Alle haben eine Diagonale gemeinsam, die anderen Diagonalen sind parallel. Zeichnet von einer Bildecke mit verschiedenen Radien konzentrische Kreissegmente. Teilt eine Diagonale in gutem Verhältnis. Die durch die Teilungspunkte gehenden Horizontalen und Vertikalen werden ebenfalls in gutem Verhältnis geteilt sein. Solche Punkte sind Kulminationspunkte ersten Ranges.

Komplizierten Konstruktionen entsprechende Diagonalen können weitere wichtige Punkte ergeben. Umgekehrt kann man jedem beliebigen Punkt im Bild durch entsprechende Anordnung der Umgebung eine diesen Gesetzen entsprechende Bedeutung verleihen.

Es kann nicht Aufgabe des Kunstwerks sein, eine Geometrieaufgabe zu lösen. Das gilt für alles Gesetzmäßige, das im Kunstwerk nur dann seine Berechtigung hat, wenn es unsere Empfindung weckt und stützt.

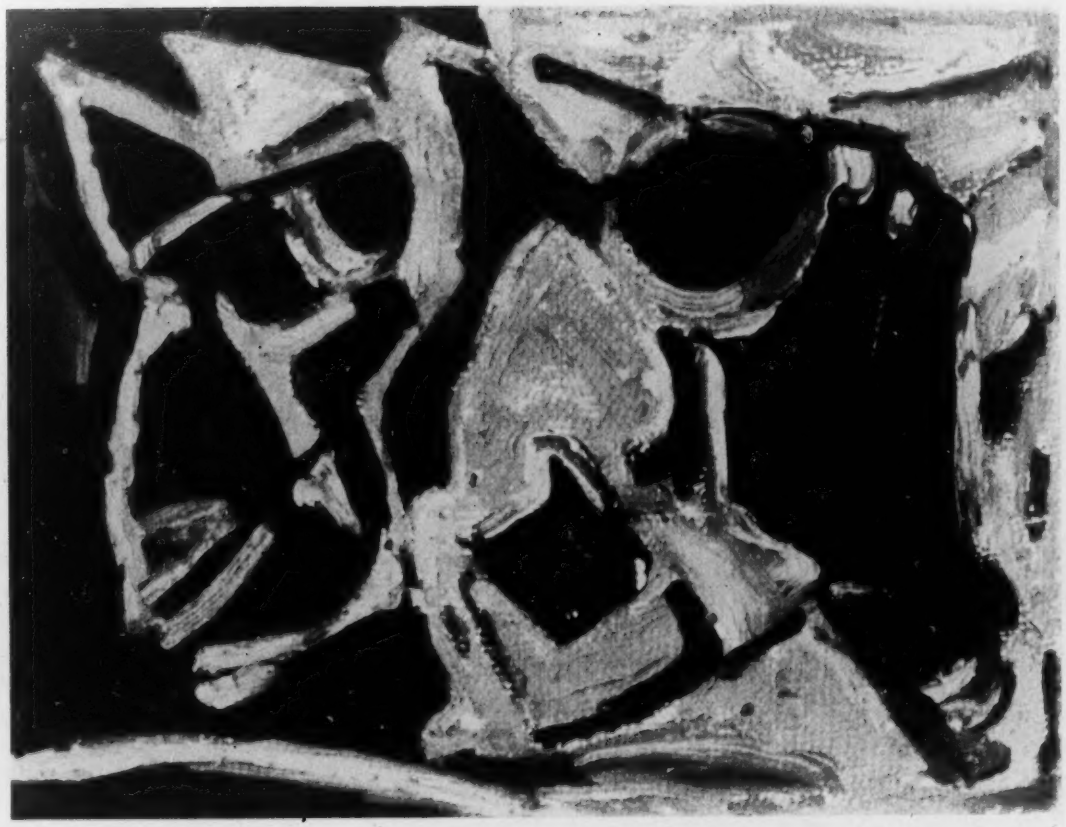
Nicht die Lehre als solche sondern das Spezielle ihrer originellen Verwertung führt zum Kunstwerk.

Die Hand

Der persönliche Rhythmus ergibt sich aus rhythmischen Schwingungen des Stiftes oder der Feder. Ich empfehle solche Schwingungen als tägliche Morgenübung. Füllen solche Übungen ein begrenztes Blatt, so wird die Phantasie mächtig erregt.

Bei den Handexerzitien sollte man stets die Füllung einer Bildfläche vornehmen, nicht so sehr auf konstruktiver Grundlage, sondern von einer freien Verteilung ausgehend, wie sie einem sympathisch erscheint und wie sie den natürlichen

„Abstraktion" II, Ölfarbe auf Leinwand, ca. 1913/1914, *Nr. 69*



„Komposition", Ölfarbe auf Karton, ca. 1917, *Nr. 85*

„Anbetung", Ölfarbe auf Karton, 1924, *Nr. 94*

„Anbetung", Ölfarbe auf Karton, 1917/1918, *Nr. 91*

anatomischen Verhältnissen des menschlichen Körpers meist entsprechen wird. Diese dem Menschen innewohnenden Verhältnisse stehen der Hand und dem Empfinden nahe.

Paust man auf einem solchen Blatt mit Schwingungen bestimmte Rhythmen ab, dann kann eine Komposition entstehen. Man kann dann auch mehrere Rhythmen mit verschiedenem Material und Farben übereinanderlegen.

Durch das Studium Dürers, der sagte: Was man mit vierzehn Jahren nicht erreicht, das erreicht man nie mehr, bin ich aufmerksam geworden. Ich sah seine vielen Hunderte von gleichmäßigen mit der Hand gezogenen Striche und suchte nun selbst solche Handfertigkeit zu erringen. Auch die Geige hat es mir gezeigt, und so mache ich bis heute meine tausend Striche täglich.

Es ist eine eigene Sache, daß man da, wo man höchste Energie im Strich verausgabt, farbig wie zeichnerisch eine merkwürdige Harmonieunterstützung erhält. Energie – Kraft – Wärme.

Die Farbe

Mein Leben gehört der Farbe, ihrer künstlerischen Verarbeitung im Bilde: Was man Gestaltung nennt.

Die neueren auf Form und Linie gestellten Richtungen der Malerei stehen der vollen Entfaltung der Farbe entgegen, die Farbe ist ins Hintertreffen geraten. Es wird nötig sein, der Farbe im Bild die ihr im Ausdrucks- und Harmoniereichtum gebührende Geltung zu verschaffen.

Es gibt in der Farbe acht Kontrastgruppen:
Kontrast der Farbe an und für sich
Kontrast von Hell und Dunkel
Kontrast von Kalt und Warm
Komplementärkontrast
Intensitätskontrast
Quantitätskontrast
Kontrast von Farbe und Nichtfarbe
Simultankontrast

Die Verfeinerung der theoretisch feststehenden Farbzusammenhänge im Bild geschieht durch die Kombination und gegenseitige Beziehung der Kontrastgruppen.

Die Malerei ergeht sich noch viel zu sehr im überschwänglichen Drang nach übertriebenem Gefühlsausdruck ohne gesetzmäßige Grundlage, also dilettantisch.

Es gibt Gegensätze, Gleichheiten und Verwandtschaften. Verwandt sind jene Gegensätze, die eine Gleichheit enthalten. Warm und Kalt sind in der Farbe Gegensätze. Stelle ich aber Dunkel-Warm gegen Dunkel-Kalt, so ist zwischen den Gegensätzen Verwandtschaft geschlossen.

Die Lehre von den Gegensätzen und ihrer Ausnutzung ist nichts anderes als die Lehre vom Kontrapunkt in der Musik, während das Zurückführen auf die Einheit Sache der Harmonielehre ist.

Wir haben nur sieben Farben, eigentlich sechs, alle anderen sind Nuancen. In ihrer Totalität gelten sie als vollkommen und wir streben dieser Totalität in irgendeiner Weise auch bei den umfangreichsten Zusammenstellungen zu. Aber die Totalität wird schon vom Auge hergestellt und wir haben für die Harmonie seinen Wünschen zu folgen.

VII. Zeichnungen in Feder, Bleistift, Graphit, Kohle, auf Papier

Nr. 192
„Baumlandschaft"
Feder auf Papier
datiert: 1902
23 x 17,5 cm
Sammlung Paul Beck, Stuttgart

Nr. 193
„Mädchen bei der Handarbeit"
Kohle auf Papier
vor 1905
40 x 32 cm
Herr Dr. Karl von Seeger, Stuttgart

Nr. 194
Bleistift auf Papier mit Schrift
1907
30 x 23 cm
Sammlung Paul Beck, Stuttgart

Nr. 195
„Landschaft von La Panne"
Bleistift auf Papier
datiert: 1908
32,5 x 20,5 cm

Nr. 196
„Landschaft von La Panne"
Bleistift auf Papier
datiert: 1908
32,5 x 20,5 cm

Nr. 197
„Landschaft von La Panne"
Bleistift auf Papier
datiert: 1908
32,5 x 20,5 cm

Nr. 198
„Anbetung"
Kreide auf Papier
datiert: 1908
27,5 x 42,5 cm
Württembergische Staatsgalerie, Stuttgart

Nr. 199
Feder auf Papier mit Schrift
um 1910
30 x 21 cm
Sammlung Paul Beck, Stuttgart

Nr. 200
„Sämann"
Bleistift auf Papier
um 1910
22 x 17 cm

Nr. 201
„Figurengruppe vor Häusern"
Bleistift auf Papier
um 1910
20,5 x 17,5 cm

Nr. 202
„Gebirgsdorf mit Figuren"
Bleistift auf Papier
um 1910
24,5 x 17 cm

Nr. 203
„Zwei Figuren, davon eine sitzend"
Bleistift auf Papier
um 1910
8,5 x 9,5 cm

Nr. 204
„Abstrakte Komposition"
Kreide und Graphit auf Papier
um 1910
11 x 13,5 cm

Nr. 205
„Figuren und Häuser"
Bleistift auf Papier
um 1910
26,5 x 19 cm

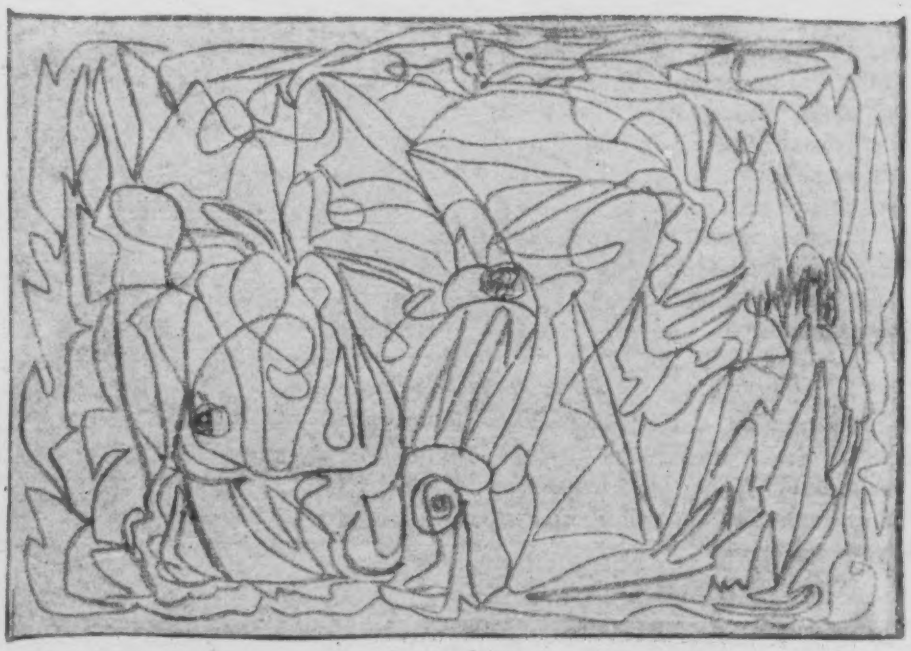
Nr. 206
„Abstrakte Komposition"
Kreide und Graphit auf Papier
um 1910
11 x 14 cm

Nr. 207
„Segelschiffe"
Bleistift auf Papier
um 1910
10,5 x 16,5 cm

Nr. 208
„Haus mit Baum"
Bleistift auf Papier
um 1910
10,5 x 16 cm

Nr. 209
„Fabrik in Landschaft"
Bleistift auf Papier
um 1910
31,5 x 24,5 cm

Nr. 210
„Komposition"
Feder auf Papier
vor 1913
29 x 39 cm
Württembergische Staatsgalerie,
Stuttgart



„Abstraktes Lineament", Zeichnung, Graphit auf Papier, 1928, *Nr. 258*

„Komposition", Pastell auf Papier, 1927, *Nr. 113*

„Komposition", Pastell auf Papier, 1927. *Nr. 116*

Hierin liegt die Grundlage aller Farbenharmonie.

Der Harmoniebegriff Goethes: Harmonisch sind solche Farbzusammenstellungen, die dem Auge die von ihm geforderte Ergänzung, die es selbst erzeugen kann (in den farbigen Nachbildern und im Simultankontrast), von außen entgegenbringen.

Die Farbenkreise enthalten die Farben in der natürlichen Reihenfolge, so angeordnet, daß die jeweiligen Komplemente einander gegenüberstehen.

Jedes Farbenpaar im 8teiligen Farbenkreis läßt sich durch Teilen der Sekundärfarbe in einen Dreiklang verwandeln. Im 12teiligen Kreis haben wir vier solche Dreiklänge, die als rationale dann gelten, wenn die Farben an den Eckpunkten eines gleichseitigen Dreiecks liegen.

Jede Farbe ist in sich teilbar.

Zwei Farben sind ähnlich, verwandt, haben etwas Gemeinsames mit einer dritten, wenn ihre Mittelachsen im Farbenkreis gleichweit entfernt von der Mittelachse dieser dritten sind.

Man hat die Möglichkeit eine Farbe mit allen Farben auszudrücken. Eine Farbe kann dann für eine mit allen Farben durchzuführende Einheit den Grundton angeben und wir können die Tonarten mit den Namen der einzelnen Farben bezeichnen.

Die durch Division erzeugten Farben sind den angenommenen Grundfarben natürlich nicht wirklich, sondern nur theoretisch gleich.

Zur Durcharbeitung harmonischer Dreiklänge dienen die simultanen Beeinflussungen. Die intensivste Farbe beeinflußt am stärksten und verwandelt die zwei anderen Farben physiologisch. Zum Beispiel Gelb-Purpur-Cyan verwandelt sich in Gelb-Purpurviolett-Ultramarin und ergibt schließlich den Zweiklang Gelb-Violett. So sind durch Simultan-Überflutung Gänge durch den ganzen Farbenkreis möglich.

Man kann der durch simultane Beeinflussung virtuell entstandenen Farbe nachgeben und sie bei der Durcharbeitung wirklich ins Bild bringen oder es bei der virtuellen Beeinflussung bewenden lassen.

Die Komplemente sind und bleiben im Bild das Feststehende. Alles andere ist durch die simultanen Vorgänge schwankend. Als Richtung für das Farbenspiel kann dienen: In einer gewissen Ordnung über ein vielfältig Schwankendes, Vibrierendes zu einem sicheren Abschluß, zur Einheit zu gelangen.

Zweifellos ist mit den Komplementärfarben die Grundlage für eine Harmonielehre der Farben gegeben. Rein komplementäre Verbindungen im Bild möchten uns aber bereits hier und da konventionell erscheinen.

Für die Durchgeistigung der Farbe, die Überwindung ihrer Materialität, spielen die vom Auge hervorgerufenen Simultankontraste eine wunderbare Rolle. Sie geben den Farben virtuell eine andere Bedeutung, so daß sie etwas anderes sind als sie sind, die Psyche in anderer Weise erregen. Anders als bei komplementären Verbindungen hilft das Auge mit die Farbe harmonisch zu machen.

Nr. 211
„Landschaft bei Knooge"
Bleistift auf Papier
datiert: 1913
25 x 35 cm
Sammlung Paul Beck, Stuttgart

Nr. 212
„Landschaft bei Knooge"
Graphit auf Papier
datiert: 1913
26 x 35,5 cm
Sammlung Paul Beck, Stuttgart

Nr. 213
„Häusergruppe bei La Panne"
Bleistift auf Papier
datiert: 1913
25,5 x 35 cm

Nr. 214
„Häusergruppe bei La Panne"
Bleistift auf Papier
datiert: 1913
25,5 x 35 cm

Nr. 215
„Segelschiffe bei La Panne"
Bleistift auf Papier
datiert: 1913
32 x 20,5 cm

Nr. 216
„Häusergruppe bei La Panne"
Bleistift auf Papier
datiert: 1913
32 x 20,5 cm

Nr. 217
Bleistift auf Papier
um 1913
14 x 17,5 cm

Nr. 218
Bleistift auf Papier
um 1913
12 x 12 cm

Nr. 219
Feder auf Papier mit Schrift
datiert: 1914
33,5 x 21 cm
Sammlung Paul Beck, Stuttgart

Nr. 220
„Unterrichtsskizze"
Feder auf Papier
datiert: 1914
31,5 x 26 cm
Württembergische Staatsgalerie, Stuttgart

Nr. 221
Feder auf Papier mit Schrift
um 1914
25,5 x 17,5 cm

Nr. 222
Feder auf Papier mit Schrift
um 1914
32,5 x 21 cm

Nr. 223
Tusche auf Papier mit Schrift
vor 1916
21 x 16,5 cm

Nr. 224
Tinte auf Papier mit Schrift
1915
27 x 17,5 cm

Nr. 225
5 Zeichnungen
Bleistift auf Papier
1915/1916
20 x 17 cm, 14,5 x 11 cm, 22 x 15 cm,
14,5 x 11 cm, 14 x 11,5 cm
Sammlung Paul Beck, Stuttgart

Nr. 226
Feder auf Papier
datiert: 1916
12,5 x 8,5 cm

Nr. 227
Tusche auf Papier
1916
12 x 9 cm

Nr. 228
Tusche, weiß gehöht und beklebt,
auf Papier
um 1916
25 x 19 cm

Nr. 229
Feder auf Papier mit Schrift
um 1916
34 x 21,5 cm

Nr. 230
Tusche auf Papier
1922
12,5 x 8,5 cm

Nr. 231
5 Zeichnungen
Bleistift und Feder auf Papier
1908, 1909, 1912, 1915, 1923
20 x 13,5 cm, 12 x 7 cm, 16 x 11 cm,
10 x 11 cm, 16 x 12,5 cm
Sammlung Paul Beck, Stuttgart

Je mehr Reichtum aus einfachen Zusammenstellungen hervorgebracht wird und Chromatismen (nahe beieinanderliegende Töne) eingeführt werden, desto mehr wird durch Vibrieren der Farben das Bild erregend und doch harmonisch sein.

Wir müssen modulieren, wir müssen Reichtum zu entwickeln imstande sein.

Große Massen können in Farbe und Ton chromatisch, ebenso aber auch in klaren Gegensätzen verwertet werden. Letzteres bildet den Ausgang allen Unterrichts.

Es ist eine eigene Sache mit Glasfenstern. In alten Kirchen mit farbigen Fenstern ist man entzückt und hingerissen, fühlt sich in einer anderen Welt. Die Glut der Farben ist scheinbar übernatürlich, so hinreißend und aufregend, daß man in der Farbe sich nichts Höheres und Schöneres vorstellen kann. Kein gemaltes Bild kann solche Wirkung auch nur annähernd erreichen.

Jede Verarbeitung muß ein Erlebnis sein.

Müßten wir bei jeder Farbe nach Zahl und Nummer nachschlagen, ob sie stimmt, so wäre das ähnlich, wie wenn ich während des Schreibens bei jedem Wort immer wieder nach der Orthographie nachschlagen müßte.

Das Gesetz ist eine Formel für ein Empfindungsresultat und muß wieder Empfindungsbesitz werden.

Mit den Drei- und Zweiklängen und den reichen Verarbeitungen übe man täglich fünf bis acht Stunden.

Ein schmutziges Schwein kann malerischer sein als ein sauberes, ein verstaubtes Glasfenster schöner als ein gewaschenes. Aber nur Dreck ist auch nichts. Dreck ist keine Farbe.

Wissen und Schaffen

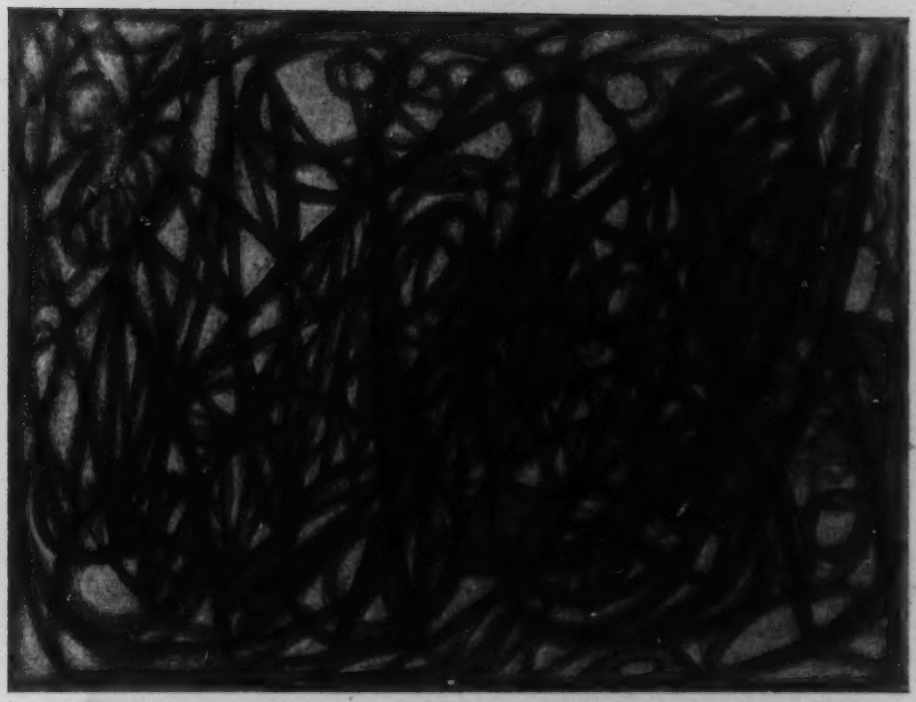
In der glücklichen Ausnutzung der eigenwilligen Kräfte der künstlerischen Mittel liegt die Welt des Kunstwerks. Durch den Umgang mit ihnen werden psychische und metaphysische Gehalte angebahnt. Die Phantasie wird traumartig angeregt.

Die Erfindungsgedanken sind etwas nahezu Traumhaftes, die Eingebungen sind nicht direkt lehrbar. Aber die Verarbeitungsmöglichkeiten sind der Hauptsache nach lehrbar und kontrollierbar. Mozart und Beethoven gestalten bisweilen triviale Motive zu höchsten Kunstwerken aus. Die bei der konsequenten gesetzmäßigen Verarbeitung der Themen erst eintretenden Erlebnisse ermöglichen das.

Wir müssen wissen, daß es eigentlich die dynamischen Kräfte der Mittel sind, die dem Kunstwerk Seele und Leben zu geben vermögen.

Das ist das rechte Gleis, wenn man nicht mehr weiß, was man denkt, wenn man denkt. Alles ist als wie geschenkt.

Alle Empfindungsanfänge, das Physiologische, läßt sich lehren, alle damit und mit den künstlerischen Mitteln zusammenhängenden Konsequenzen. Das ist natürlich nur Grundlage für die eigentlich künstlerischen Leistungen, aber es ist



„Abstraktes Lineament", Zeichnung, Graphit auf Papier, um 1930, *Nr. 265*

Nr. 232
Bleistift und Feder auf Papier
1908, 1912, 1924
14 x 11,5 cm, 16 x 11 cm, 15,5 x 14 cm,
13 x 11 cm, 14,5 x 8,5 cm
Sammlung Paul Beck, Stuttgart

Nr. 233
Feder auf Papier mit Schrift
1923
37,5 x 25 cm

Nr. 234
Bleistift auf Papier
1923
24 x 28 cm

Nr. 235
Feder auf Papier
1923
14 x 11 cm

Nr. 236
Tinte auf Papier mit Schrift
1923
27 x 22 cm

Nr. 237
Tinte auf Papier mit Schrift
1923
20,5 x 20,5 cm

Nr. 238
Tinte auf Papier
1923
20,5 x 22,5 cm

Nr. 239
Tinte auf Papier
1923
14,5 x 18,5 cm

Nr. 240
Tusche auf Papier
1923
28 x 22 cm

Nr. 241
Bleistift und Tusche auf Papier
1924
9 x 14,5 cm

Nr. 242
Tusche auf Papier
1924
25 x 19 cm

Nr. 243
Tinte auf Papier
1924
17,5 x 11 cm

Nr. 244
Graphit auf Papier
1924
32,5 x 21 cm

Nr. 245
Feder auf Papier
um 1924
32 x 42 cm

Nr. 246
Graphit auf Papier
1925
26 x 31,5 cm

Nr. 247
Tinte auf Papier mit Schrift
1925
25 x 18,5 cm

Nr. 248
Feder auf Papier mit Schrift
um 1925
14 x 19 cm

Nr. 249
Feder auf Papier
um 1925
32,5 x 23 cm

Nr. 250
Bleistift auf Papier mit Schrift
1926
21 x 32,5 cm

Nr. 251
Bleistift auf Papier mit Schrift
1926
27 x 21,5 cm

Nr. 252
Feder auf Papier mit Schrift
1926
25 x 18,5 cm

Nr. 253
„Selbstbildnis"
Graphit auf Papier, weißgehöht
1927
28,5 x 23 cm

Nr. 254
Graphit auf Papier
1927
28,5 x 22,5 cm

Nr. 255
„Schriftblatt"
Graphit auf Papier
1928
22,5 x 29 cm

doch sehr viel, was sich lehren läßt. Nur durch ständige praktische Übung kann das Lehrbare in die Empfindung übergehen. Dann bildet es eine künstlerische Stufe, die zu weiterer Empfindungsausbildung auf Grund des Lehrbaren empfänglich macht. Wir gelangen so zu einer Steigerung, die allein durch das, was wir angeborenes Talent nennen, nie erreicht werden könnte.

Können, Wissen und Empfinden, die große Dreieinigkeit für das künstlerische Schaffen! Keines ist ohne die beiden anderen zu denken. So hängt künstlerische Höchstempfindung aufs Innigste mit dem künstlerischen Wissen und Können zusammen. Also nicht „ins Blaue hineinempfinden".

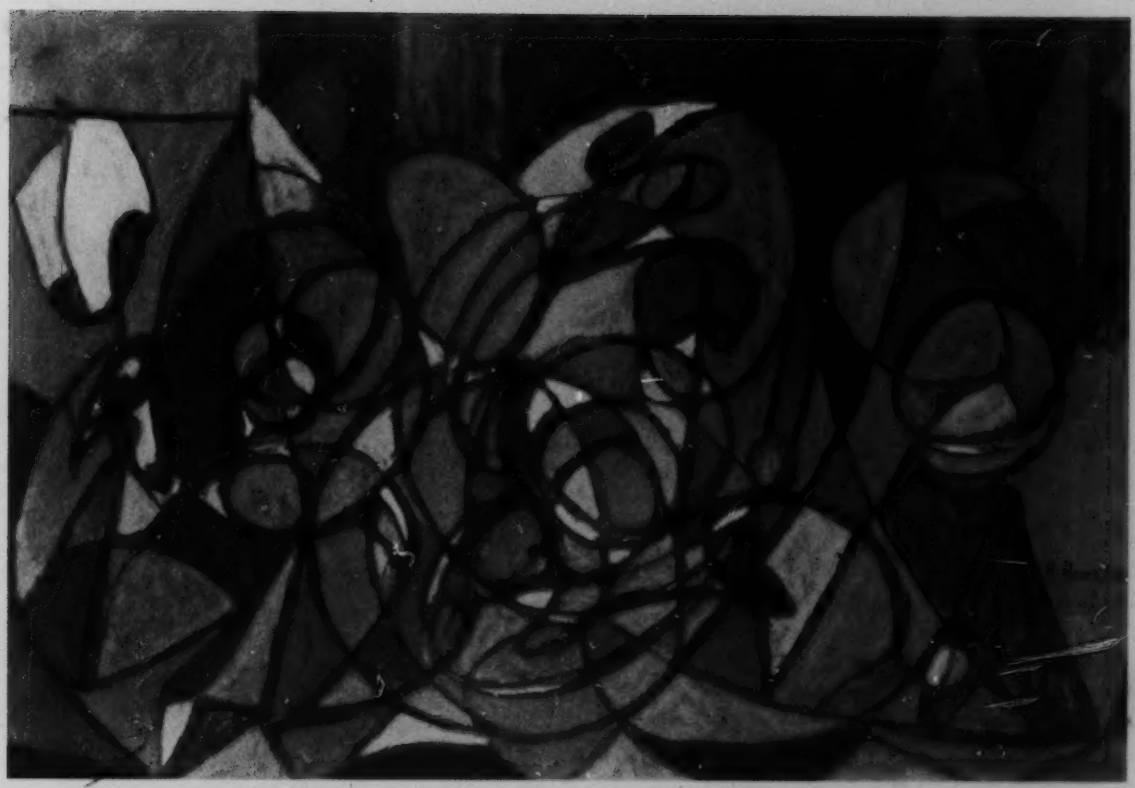
Talente sind mehr vorhanden als man denkt, aber oft sind sie von Haus aus ruiniert.

Alles Verstandesmäßige in der Kunst, das nicht Kunstverstand ist, ist von Übel.

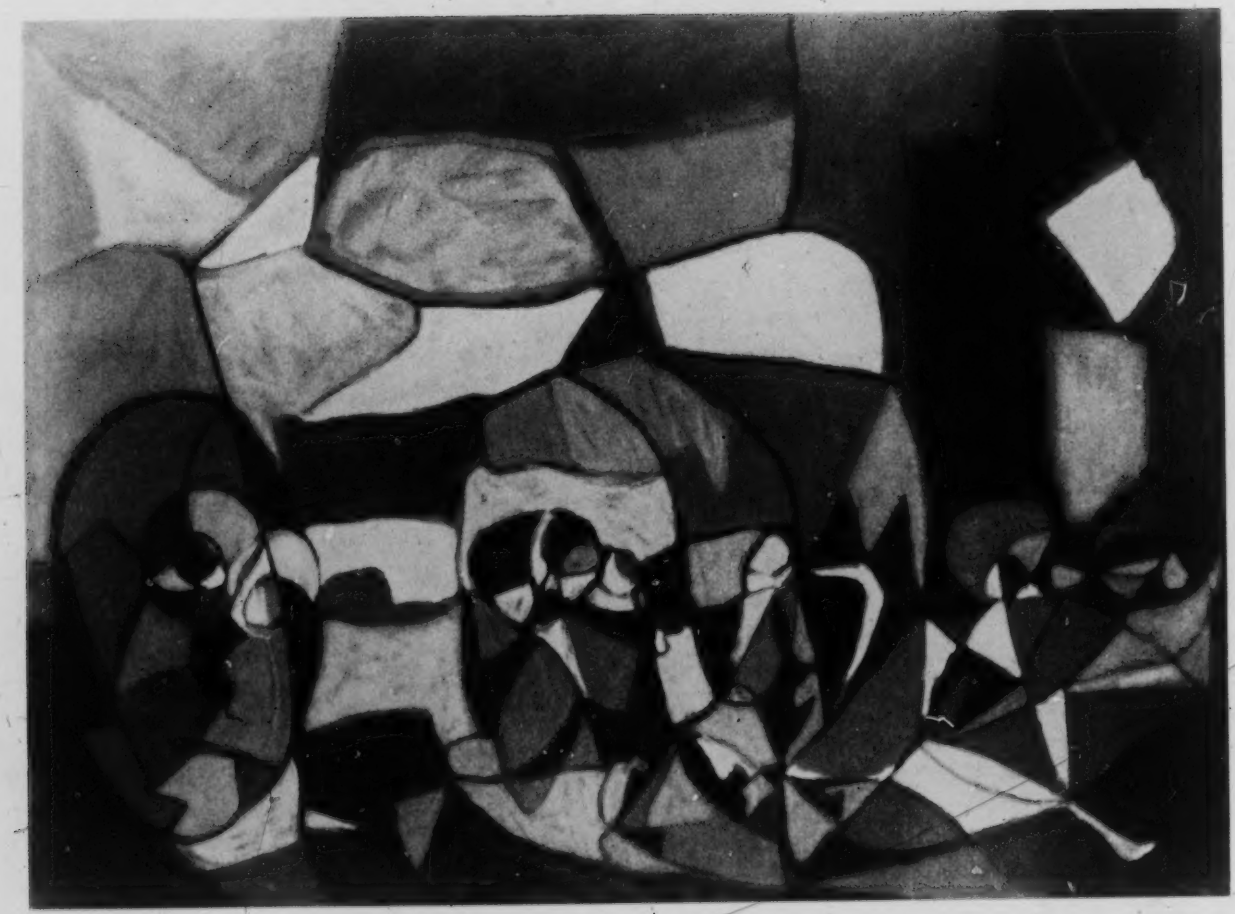
Ein Prozent Genie, neunundneunzig Prozent Arbeit! Aber dieses eine Prozent Genie wird verhimmelt und über die Arbeit, die von so unendlicher Wichtigkeit ist, wird nur so hinweggegangen.

Schöpferisch tätig sein, heißt aus Nichts etwas hervorbringen. Und hast du dann mit Müh' und Glück in deiner Art ein Neues gebracht, dann fallen sie über dich her und erst eine spätere Zeit kann dir den Ausgleich bringen.

(Zusammengestellt von Walter Heß)



„Komposition", Pastell auf Papier, 1928, *Nr. 123*



„Komposition", Pastell auf Papier. 1928. *Nr. 120*

Lebensdaten: *1853* 13. Mai, geboren zu Olmütz in Mähren, als Sohn des Verlagsbuchhändlers Eduard Hoelzel

Besuch des Gymnasiums seiner Vaterstadt, nebenbei Erlernung der Buchdruckerei und Lithographie

1868 Handelsschule und Lehre bei Verlagsanstalt Andreas Perthes in Gotha

1873 Dienst als Einjährig-Freiwilliger, Bestehen der Offiziersprüfung mit der Absicht, aktiver Offizier zu werden

1875 Beziehen der Wiener Akademie unter den Lehrern Wurzinger, Griepenkerl und Eisenmenger

ab 1882 in München, Schüler von Barth und W. v. Diez, Freundschaft mit Robert Poetzelberger

1882 9. Dezember, Heirat mit Emmy von Karlowa

sommers in Rothenburg ob der Tauber

erste Reise nach Paris mit Freunden, darunter Fritz Strobentz und Arthur Langhammer

1884 Austritt aus der Diez-Schule

1888 Übersiedlung nach Dachau

Entstehung der Neu-Dachauer Kunst (vgl. die Monographie „Neu-Dachau" von Arthur Roessler, Velhagen und Klasing 1905)

1892 Goldene Plakette auf der internationalen Ausstellung San Franzisko für das Bild „Die Zimmermannsfrau".

1893 Ankauf der „Hausandacht" für die Neue Pinakothek, München

Theodor von Hörmann, Wien, wird in Dachau Hoelzels erster Schüler

Nr. 256
Graphit auf Papier
1928
24,5 x 32 cm

Nr. 257
Bleistift auf Papier
mit Schrift
1928
32,5 x 21 cm

Nr. 258
Graphit auf Papier
1928
29,5 x 42,5 cm

Nr. 259
Pastell und Graphit auf Papier
1928
29 x 24,5 cm

Nr. 260
Graphit auf Papier
1929
26,5 x 31,5 cm

Nr. 261
Pastell und Feder auf Papier
1930
27,5 x 21 cm
Privatbesitz, Stuttgart

Nr. 262
Graphit auf Papier
1930
31,5 x 40 cm

Nr. 263
Graphit auf Papier
1930
28 x 22 cm

Nr. 264
Bleistift auf Papier
1930
23 x 16,5 cm

Nr. 265
Graphit auf Papier
um 1930
31,5 x 42 cm

Nr. 266
Graphit auf Papier
1931
31 x 26 cm

Nr. 267
Bleistift und Graphit auf Papier
1931
23 x 32,5 cm

Nr. 268
Graphit auf Papier
1931
32 x 41 cm

Nr. 269
Graphit auf Papier
1932
25 x 29,5 cm

Nr. 270
Graphit auf Papier
1932
24,5 x 29,5 cm

Nr. 271
Graphit auf Papier
1932
24,5 x 29,5 cm

Nr. 272
Graphit auf Papier
1932
30 x 42,5 cm

Nr. 273
Graphit auf Papier
1932
23 x 29 cm

Nr. 274
Graphit auf Papier
1932
32,5 x 20,5 cm

Nr. 275
Bleistift und Graphit
auf Papier
1932
31,5 x 41,5 cm

Nr. 276
Bleistift und Graphit,
weiß gehöht, auf Papier
1933
20,5 x 30 cm

Nr. 277
Graphit auf Papier
1926–1934
11,4 x 14,5 cm

Nr. 278
Graphit auf Papier
1926–1934
12 x 15 cm

Nr. 279
Graphit auf Papier
1926–1934
11,4 x 14,5 cm

Ludwig Dill siedelt auf Hoelzels Veranlassung nach Dachau über — *1894*

Illustrationen für „Agricola" von Ludwig Thoma, Verlag Waldbauer'sche Buchhandlung, Passau — *1897*

Vortrag im Staedel in Frankfurt a. M. über die Bildmittel — *1903*

Gemälde-Zyklus „Der Zeiten Wiederkehr"

Hoelzel veröffentlicht einen Aufsatz über „Künstlerische Ausdrucksmittel und deren Verhältnis zu Natur und Bild" in der Zeitschrift „Die Kunst für Alle" — *1904*

Gemälde-Reihe aus „Venedig"

Beginn der „Rot-Serie" — *1905*

Berufung an die Stuttgarter Akademie als Nachfolger Kalckreuths — *1906*

Übersiedlung nach Stuttgart, Werastraße 59

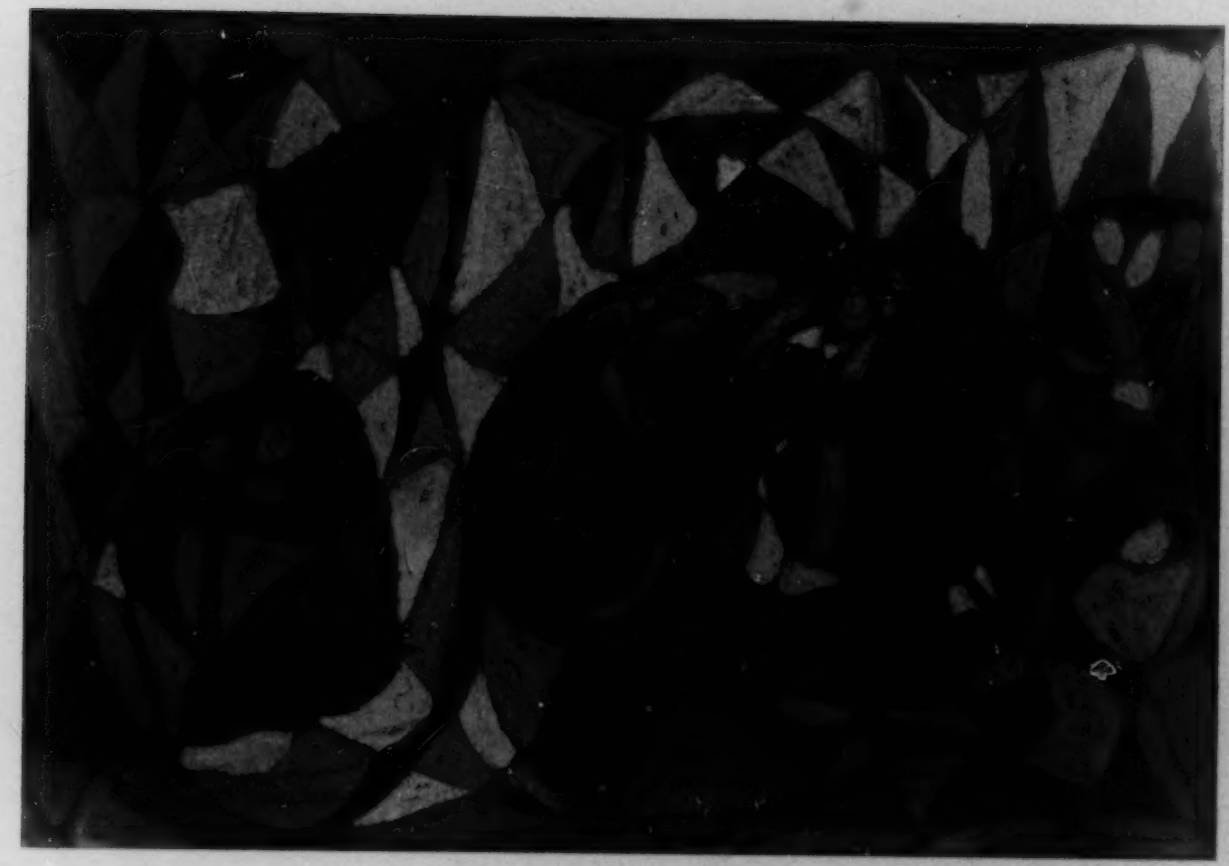
Wandgemälde in den „Pfullinger Hallen" von Theodor Fischer. Schülerarbeiten unter der Leitung Hoelzels — *1908*

Wandgemälde in der Ulmer Garnisonskirche „Der Gekreuzigte" — *1909*

große religiöse Kompositionen, wie „Begegnung", „Verkündigung mit dem Taubenschlag", „Anbetung der Engel", „Komposition über ein belgisches Thema" — *1910—13*

Hans Hildebrandt veröffentlicht seine Schrift „Adolf Hoelzel als Zeichner", Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart — *1913*

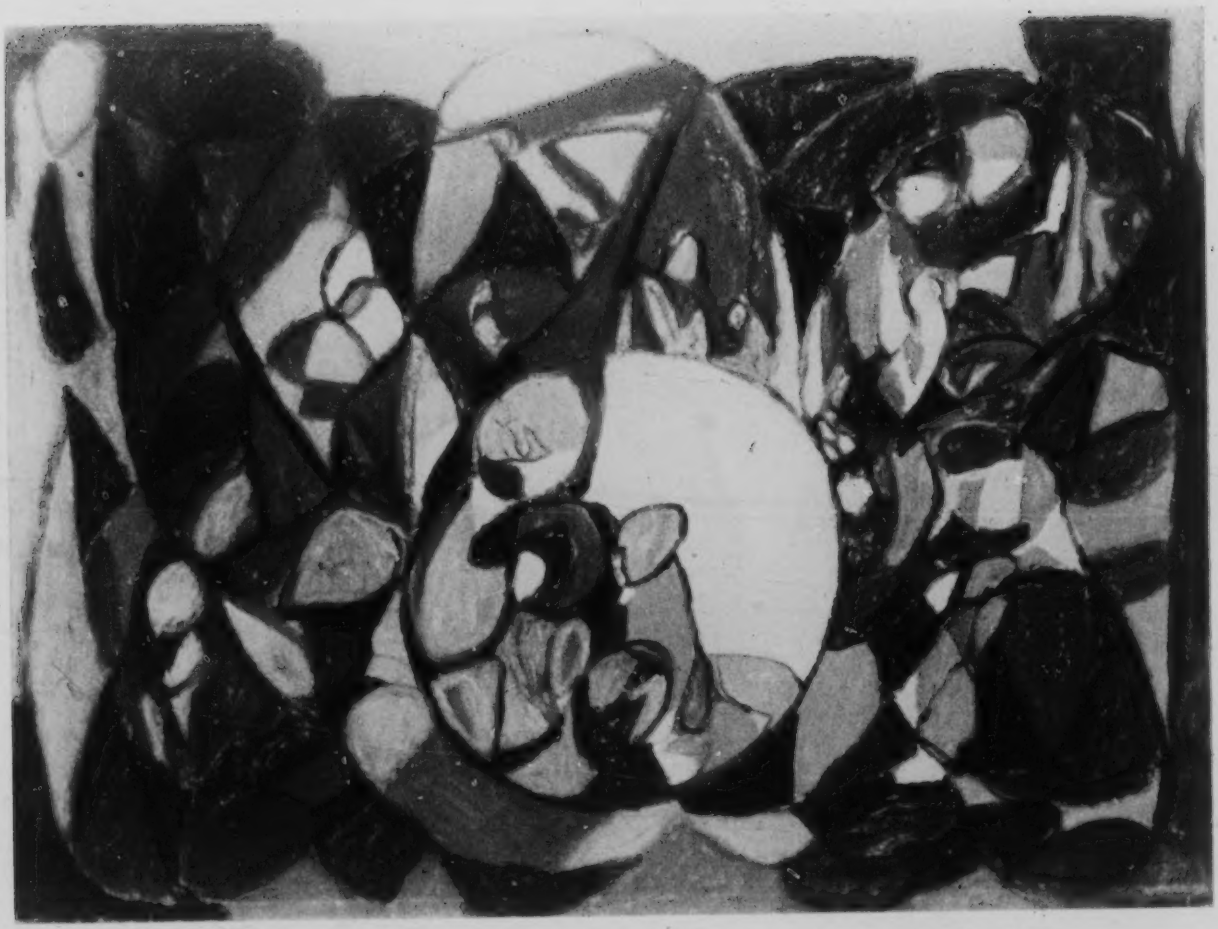
Ausgestaltung eines Raumes der internationalen Werkbund-Ausstellung in Köln durch die Schüler unter Leitung Hoelzels



„Komposition", Pastell auf Papier, 1929, *Nr. 129*

„Komposition", Pastell auf Papier, 1929, *Nr. 132*

„Komposition", Pastell auf Papier, 1931, *Nr. 142*



„Komposition", Pastell auf Papier, 1931, *Nr. 141*

1916	Glasgemälde für den Sitzungssaal der H. Bahlsens Keksfabrik, Hannover
1917 und 1918	„Farbige Klänge", Kompositionen und Phantasien in Ölfarbe
1918	erste große Kollektiv-Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft, Hannover, und deren vollständiger Ankauf durch die Farbenfabriken Günther Wagner
	Versetzung in den Ruhestand
1919	Verleihung des „Dr.-Ing. ehrenhalber" durch die Technische Hochschule in Aachen
	Übersiedlung ins eigene Haus: Degerloch, Ahornstraße 22
	erster deutscher Farbentag des „Deutschen Werkbundes" in Stuttgart, mit Hoelzel als Hauptreferenten
1923	Beginn der Pastell-Serien
1929	Glasgemälde für das Treppenhaus des Stuttgarter Rathauses
	zum 80. Geburtstag Auftrag der Farbenfabriken Günther Wagner in Hannover auf drei Glasgemälde für deren Sitzungssaal
1933	Ausstellungen zum 80. Geburtstag im Württembergischen Kunstverein und in der Galerie Valentien in Stuttgart
1934	Glasgemälde für das Treppenhaus der Firma J. F. Maercklin in Stuttgart
	17. Oktober, gestorben in seinem Hause Degerloch, Ahornstraße 22
1935	große Ausstellung der Kestner-Gesellschaft, Hannover
1947	Gedächtnis-Ausstellung des Württembergischen Kunstvereins in der Galerie Borst in Stuttgart

Nr. 280
Graphit auf Papier
1926—1934
11,6 x 14,5 cm

Nr. 281
Graphit auf Papier
1926—1934
11,5 x 14,5 cm

Nr. 282
Graphit auf Papier
1926—1934
11,3 x 14,4 cm

Nr. 283
Graphit auf Papier
1926—1934
11,4 x 14,5 cm

Nr. 284
Graphit auf Papier
1926—1934
11,4 x 14,5 cm

Nr. 285
Graphit auf Papier
1926—1934
14,3 x 11,5 cm

Nr. 286
Bleistift und Graphit auf Papier
1926—1934
11,4 x 14,4 cm

Nr. 287
Graphit auf Papier
1926—1934
11,4 x 14,5 cm

Nr. 288
Graphit auf Papier
1926—1934
11,4 x 14,6 cm

Nr. 289
Bleistift und Graphit auf Papier
1926—1934
10,9 x 13,8 cm

Nr. 290
Graphit auf Papier
1926—1934
11,4 x 14,5 cm

Nr. 291
Graphit auf Papier
1926—1934
11,3 x 14,3 cm

Nr. 292
Graphit auf Papier
1926—1934
11,5 x 14,5 cm

Nr. 293
Graphit auf Papier
1926—1934
11,4 x 14,5 cm

Nr. 294
Graphit auf Papier
1926—1934
12,1 x 15 cm

Nr. 295
Graphit auf Papier
1926—1934
10,5 x 14,8 cm

Nr. 296
Graphit auf Papier
1926—1934
11,7 x 14,6 cm

Nr. 297
Graphit auf Papier
1926—1934
11,5 x 14,4 cm

Nr. 298
Graphit und Kohle, weiß gehöht, auf Papier
1926—1934
11,4 x 14,4 cm

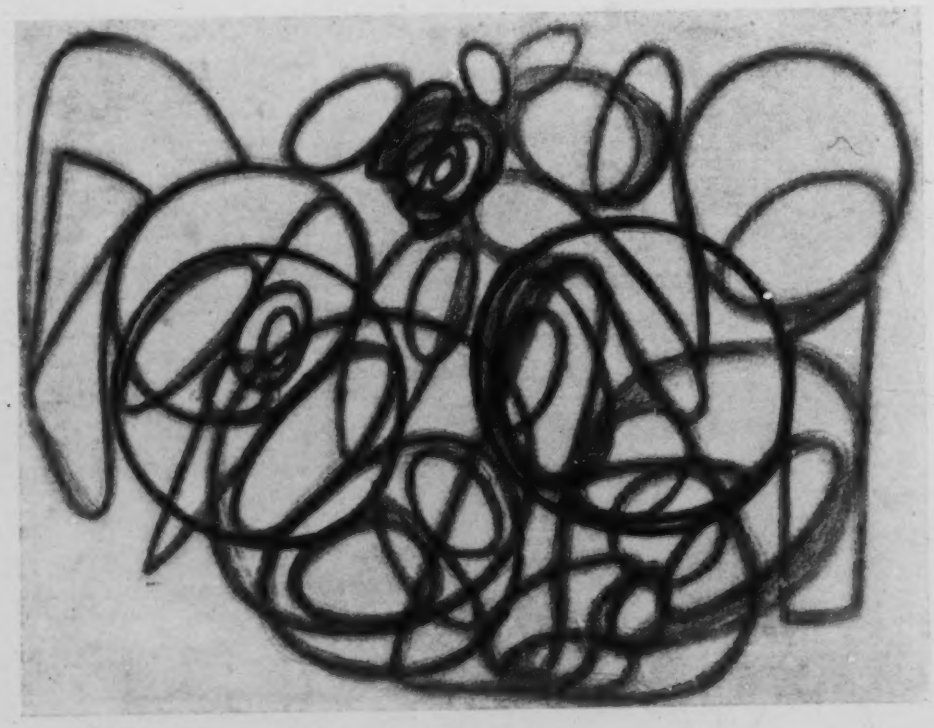
Nr. 299
Graphit, weiß gehöht, auf Papier
1926—1934
11,4 x 14,4 cm

Nr. 300
Graphit auf Papier
1926—1934
11,6 x 14,5 cm

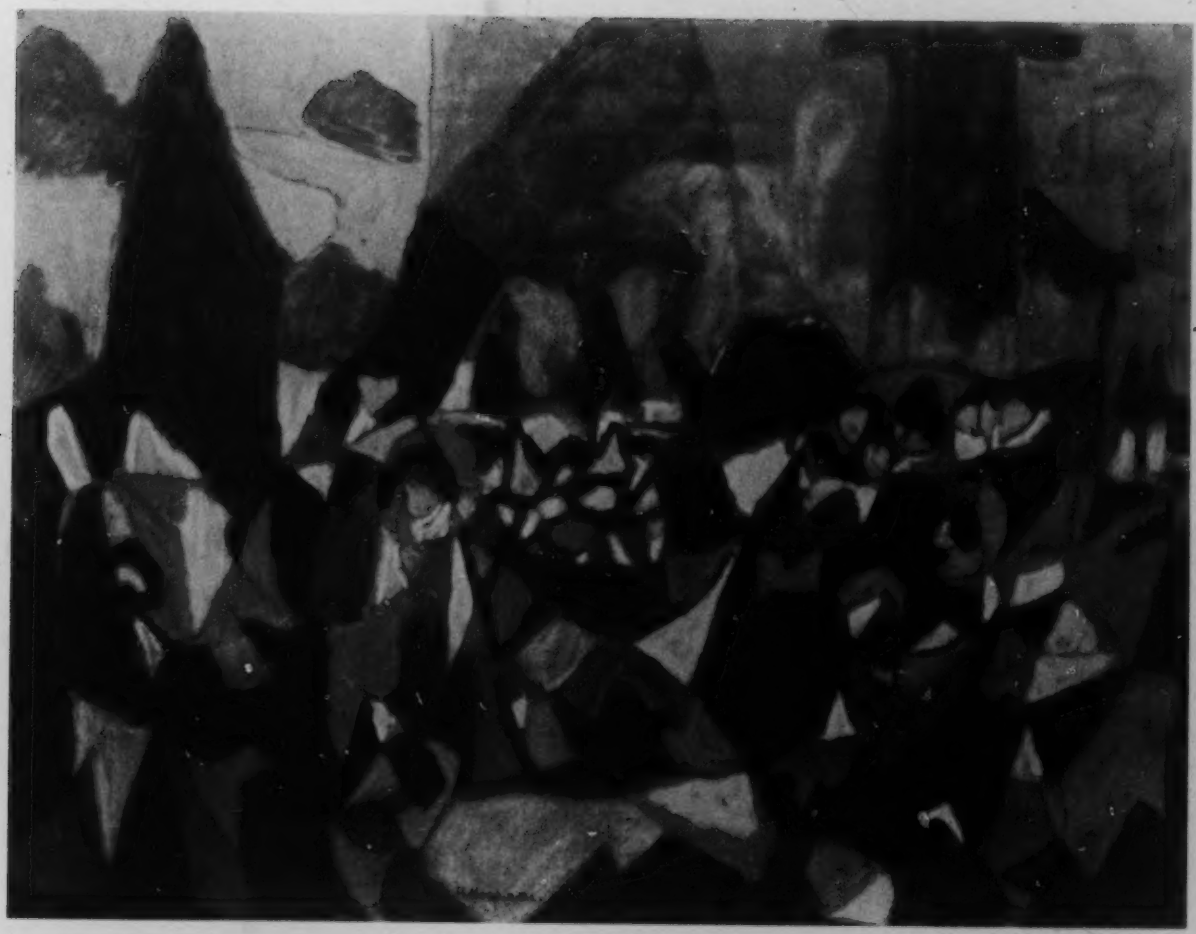
Nr. 301
Graphit auf Papier
1926—1934
13 x 16,7 cm

Nr. 302
Graphit auf Papier
1926—1934
11,5 x 14,4 cm

Nr. 303
Graphit auf Papier
1926—1934
11,4 x 14,5 cm



„Abstraktes Lineament", Zeichnung, Bleistift und Graphit auf Papier, 1932, *Nr. 275*



„Komposition", Pastell auf Papier, 1932, *Nr. 155*

„Komposition", Pastell auf Papier, 1932, Nr. 151

„Komposition", Zeichnung, Graphit auf Papier, 1932, *Nr. 270*

Nr. 304
Graphit, weiß gehöht,
auf Papier
1926—1934
11,5 x 14,5 cm

Nr. 305
Graphit auf Papier
1926—1934
12,1 x 15 cm

Nr. 306
Zeichnung
Graphit auf Papier
1926—1934
14,5 x 11,3 cm

Nr. 307
Graphit auf Papier
1926—1934
12,1 x 15 cm

Nr. 308
Graphit auf Papier
1926—1934
12,1 x 15,1 cm

Nr. 309
Graphit auf Papier
1926—1934
15 x 12,1 cm

Nr. 310
Graphit auf Papier
1926—1934
12,7 x 16,8 cm

Nr. 311
Bleistift und Graphit
auf Papier
1926—1934
14,6 x 11,5 cm

Nr. 312
Graphit und Kohle
auf Papier
1926—1934
12,1 x 15 cm

Nr. 313
Graphit auf Papier
1926—1934
11,6 x 14,6 cm

Nr. 314
Graphit auf Papier
1926—1934
12,7 x 17,1 cm